

***A IMAGEM
DA CIDADE E O SEU
ESPAÇO-REPRESENTADO
NO ‘VIDEOCLIP’
DA DÉCADA DE OITENTA:
Interferências
Norte-Americanas
na Cultura
Arquitectónica
Contemporânea
dita Ocidental***



FACULDADE DE ARQUITETURA
UNIVERSIDADE DE LISBOA

Luísa Alexandra Pimenta Ferreira Sol
Doutoramento em ARQUITECTURA vertente TEORIA e HISTÓRIA
Orientação: Professor Doutor Pedro António Janeiro (FAUL) e
Professor Doutor Jorge Martins Rosa (FCSH/UNL)

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor, 2018

A IMAGEM DA CIDADE E O SEU ESPAÇO-REPRESENTADO NO ‘VIDEOCLIP’ DA DÉCADA DE OITENTA:

Interferências Norte-Americanas na Cultura
Arquitectónica Contemporânea dita Ocidental

Presidente do Júri:

Doutor Jorge Filipe Ganhão da Cruz Pinto,
Professor Catedrático
Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa.

Vogais:

Doutor Manuel Carlos Sanches da Graça Dias,
Professor Associado
Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto;

Doutora Maria Teresa de Salter Cid Gonçalves Rocha Pires,
Professora Associada
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa;

Doutor Pedro António Alexandre Janeiro,
Professor Auxiliar com Agregação
Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa;

Doutor Gonçalo Esteves de Oliveira Canto Moniz,
Professor Auxiliar
Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra;

Doctor Hugo José Abranches Lopes Farias,
Professor Auxiliar
Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa.

Luísa Alexandra Pimenta Ferreira Sol

Doutoramento em ARQUITECTURA vertente TEORIA e HISTÓRIA
Orientação: Professor Doutor Pedro António Janeiro (FAUL) e
Professor Doutor Jorge Martins Rosa (FCSH/UNL)



FACULDADE DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADE DE LISBOA

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor, 2018

Aos meus Pais,

Ao Zé Pedro,

Ao António.

Em memória do meu Pai.

RESUMO

A presente investigação analisará a cidade ocidental da década de oitenta do século XX, e o seu Espaço-Representado no *videoclip* do mesmo período. Pretende-se entender de que forma a cidade, através do *videoclip*, veicula e efectiva uma nova imagem de si, e qual o impacto deste dispositivo audiovisual na arquitectura e vice-versa.

A pós-modernidade e o devir da cidade pós-industrial acompanham o aumento da diversidade social, de novos padrões de consumo, assentes na procura do “mais” e do “mais novo”. A Cidade aqui analisada será a cidade norte-americana, por ser ilustrada, especificamente, à luz do *videoclip* disseminado pela MTV, que surgiu na América no ano de 1981. Este foi o momento em que o *videoclip* se instituiu e se assumiu como um dispositivo que traz a si associada a submersão numa fórmula *pop* e capitalizável que inclui moda, marca, som, imagem, marketing, cinema e estilo de vida. A explosão dos *mass-media* e a proliferação da imagem e de um hedonismo característicos desta década, potenciaram uma nova forma de representação da cidade, na qual tanto a cidade como o *videoclip* se contaminaram reciprocamente, contaminações que aqui denominamos como *interferências*.

Da mesma forma que a cidade se imiscuiu na visualidade do *videoclip*, efectivando e veiculando, a partir deste período, uma cidade *punk*, uma cidade *queer*, uma cidade *pop*, uma cidade *rap* ou *hip-hop*, por exemplo, também o *videoclip* terá interferido, *a posteriori*, na cidade. As consequências destas interferências na Cultura Arquitectónica Ocidental serão aqui abordadas, particularmente, no caso de Portugal, nas décadas seguintes à avalanche de visualidade-musical anglo-saxónica proporcionada pelo eclodir da MTV.

A intenção será a de averiguar e entender as consequências destas contaminações, influências e interferências. De que forma a Cidade se emprestou ao *videoclip*, este a assimilou, a digeriu e a devolveu ao público? E, simultânea e posteriormente, de que forma o *videoclip* se emprestou à Cidade e à Arquitectura? Tendo em consideração as características específicas deste dispositivo, averiguar-se-ão quais as suas consequências na *Cidade*, na sua *Imagem* e no seu *Espaço-Representado* depois do seu contacto com o *videoclip* da década de oitenta.

Cidade / Imagem / *videoclip* / Pós-modernismo / Arquitectura

ABSTRACT

The present research will analyze the western city of the eighties of the twentieth century and its Represented-Space in the music videos of the same period. It aims at understanding how the city conveys and enforces a new image of itself through the music videos, as well as the impact of this audiovisual device on architecture and vice versa.

Postmodernity and the post-industrial city's evolution are accompanied by an increase in social diversity along new patterns of consumption, based on the search for the "more" and the "newer". The city analyzed here is the North American city because it is specifically illustrated in the light of the MTV music videos that first appeared in America in 1981. This was the moment when the video was instituted and was assumed as a device associated to a submersion in a pop and capitalizable formula that includes fashion, brand, sound, image, marketing, cinema and lifestyle. The mass media boom along with the proliferation of the image and of a specific type of hedonism typical of this decade have fostered a new form of representation of the city. Meaning, the city and the video were contaminated reciprocally. These contaminations shall be named interferences here.

The same way that the city immersed itself in the visuality of the music video implementing and conveying, from this moment onwards, a punk city, a queer city, a pop city, a city rap or hip-hop, to mention just a few, so will the music video interfere, afterwards, in the city. The consequences of these interferences in Western Architectural Culture will be addressed here. Special focus will be given to Portugal's case, in the decades that followed the avalanche of Anglo-Saxon musical visuality provided by MTV's hatch.

The intention will be to ascertain and understand the consequences of these contaminations, influences and interferences. In what way did the City lend itself to the video? And how did the video assimilate, digest and return it to the public? And, simultaneously and later on, how did the music video lend itself to the City and Architecture? Taking into account the specific characteristics of this device, we will investigate its consequences in the City, its Image and its Space-Represented after its contact with the music videos of the eighties.

City / Image / Music Video / Post-modernism / Architecture

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Pedro António Janeiro e ao Professor Doutor Jorge Martins Rosa, Orientadores desta tese, pela excelência das suas assíduas contribuições — leituras, críticas e sugestões — e que comigo construíram esta investigação. Mas também e, sobretudo, pela confiança.

Ao Zé Pedro, pelo apoio incondicional em tudo e pela habitual discussão Moderno *versus* Pós-Moderno que tanto nos une e onde estamos, sempre e harmoniosamente, em desacordo.

Aos meus Amigos e colegas de Doutoramento Paulo Miguel Melo e Diana Simões. Pelo diálogo. Pela partilha e sugestão de bibliografia, leituras e reparos.

Ao Professor Doutor Jorge Figueira, pela inspiradora bibliografia que escreveu sobre a temática da Pós-modernidade em Portugal, pela disponibilidade e pela conversa sobre arquitectura e *videoclips*, muito citada e utilizada nesta tese, e transcrita na íntegra em Anexo.

À Ana Bigotte Vieira, pelas dicas sobre o Portugal dos Anos Oitenta.

À Ana Teresa Ascensão, pela contribuição e consultoria gráfica deste documento.

À minha Irmã, Hermínia Sol, (entre tantas e outras coisas, impossíveis de aqui enumerar), pela ajuda constante e holística no processo da escrita académica — da aplicação de normas e referenciação, à gestão de angústias.

À minha Mãe e ao meu Pai porque fizeram sempre tudo bem e nunca me impuseram restrições televisivas durante a minha infância, nos anos oitenta.

Aos meus Amigos e Amigas Nuno Nogueira, Ana Teresa Ascensão, Sofia Matos, Mariana Mateus, Sérgio Pereira, António Gomes, Bettina Wind, Susana Rodrigues e Ronald Burchi, pelo apoio, voluntário ou involuntário, durante a elaboração desta tese.

A toda a minha Família, e particularmente a Helena Pimenta, José Rocha, Inês e Joana, Manuel Sol, Isabel Lopes da Silva, José Baptista. E Paula Silva.

Ao António por ter transformado a minha vida naquele *videoclip* dos anos oitenta... o «Road To Nowhere».

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	01
ENQUADRAMENTO	07
PARTE I	25
I. NOVA IORQUE NA ERA DA SUA REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA	27
1.1. Origens do Imaginário de uma Metrópole <i>Americanizada</i>	27
1.2. O Céu é o Limite: Arranha-céus e MTV na re-definição da Cidade e da sua Imagem	40
1.3. Os Cenários da Fama. Arquitecturas e a Suspensão da descrença	56
1.4. A Génese da Cidade Pós-industrial e Intermittências Subjectivas do <i>Estrangeiro</i> em Nova Iorque	67
II. TUDO O QUE É SÓLIDO DISSOLVE-SE NO AR : O MODERNO ARRUINADO e A RUÍNA NO PÓS-MODERNO	81
2.1. Transcendências Passadas, Contemporaneidade Moderna	81
2.2. <i>Pruitt-Igoe</i> implodido e um Pós-modernismo em Construção	96
2.3. Obsolescências regeneradas <i>Sob Pressão</i> e A Cidade Pós-Industrial em Potência	107
2.4. Ruína, Abjecto e (Re)Começo: Erupções pós-modernas nos destroços do Modernismo	116
III. ‘SUBURBIA, WHERE THE SUBURBS MEET UTOPIA’ : A‘CASA’ E O ‘HABITAR-POR-ENQUANTO’	133
3.1. A noção de <i>Unhomely</i> no Habitar Contemporâneo	133
3.2. «Living In America»: Periferia, <i>Casa</i> e Territórios Volúveis	146
3.3. O Habitar e o Habitar-se	161
3.4. A Casa e o Mundo: o local e o global em «Born in the USA» e «Road to Nowhere»	172

IV. APRENDENDO COM O ‘VIVA LAS VEGAS!’	183
4.1. O Visível e o Invisível na construção da <i>Imagem da Cidade. Reinvenção e Subversão</i>	183
4.2. A <i>Imagem-Viva</i> : Las Vegas ou quando os <i>Sonhos Americanos</i> se tornam realidade	189
4.3. Cidade como Espectáculo e a Democratização da “Cultura”	202
4.4. «Still Haven’t found what I’m looking for»: Cidade e o Simulacro	214
 PARTE II	
V. JEREMIÁDA NACIONAL e ANOS OITENTA EM PORTUGAL: IDENTIDADE E MAL-ESTAR	231
5.1. Portugal na CEE: Re-territorializações e as <i>Conquistas</i> de um país semi-periférico	231
5.2. <i>Depois do Modernismo</i> : Transição, Viragem e a <i>Viagem</i> Pós-moderna	242
5.3. Videoclip, Cultura Audiovisual e a Emergência de novas formas de Espaço Público em Portugal	252
5.4. Universo da Imagem e Geografias pós-modernas: Viagem(ens) a uma outra Urbanidade	260
 VI. DEPOIS DO VIDEOCLIP: A IMAGEM DA CIDADE EM PORTUGAL	267
6.1. Entre Próspero e Caliban: Re-invenção da Cidade entre a Lisboa94 e a Expo 98	267
6.2. Arquitectura como Cultura e Consagrações de Cidade: anos 90 em Portugal	276
6.3. Arquitecturas Desejantes: Cenários, Mediatismo e Imagens-Consumíveis	284
6.4. O Mundo na Casa e Arquitecturas Filmadas	292
 CONCLUSÃO	301
 BIBLIOGRAFIA	313
 ANEXOS	331

FONTES DE IMAGENS:

CAPÍTULO I.

01. Imagem retirada do filme *On the Waterfront*, Elia Kazan, 1954
02. Imagens retiradas do filme *Skyscrapers of New York City from North River*, Irmãos Lumière, 1903
03. *Empire*, Andy Warhol, 1964, in <http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=89507> (acedido a 14.11.2013)
04. Imagens retiradas do *videoclip* «What's Love got to do with it», Tina Turner, realizado por Mark Robinson, 1984, in <<https://www.youtube.com/watch?v=oGpFcHTxjZs>> (acedido a 01.10.2013)
05. Imagens retiradas do *videoclip* «Papa don't Preach», Madonna, realizado por James Foley, 1986, in <<https://www.youtube.com/watch?v=G333Is7VPOg>> (acedido a 01.10.2013)
06. Imagens retiradas do *videoclip* «The Tide is High», Blondie, realizado por Hart Perry, 1980, in <<https://www.youtube.com/watch?v=ppYgrdJ0pWk>> (acedido a 12.11.2013)
07. *Idem*
08. Capa do single «The Tide is High», Blondie, 1980, in <http://punkygibbon.co.uk/bands/b/blondie_tide7_us_images.html> (acedido a 12.12.2017)
09. Imagens retiradas do *videoclip* «We Want the Airwaves», Ramones, realizado por Maureen Nappi, Craig Leibner & Kirk Heflin, 1981, in <<https://www.youtube.com/watch?v=p5PQnngPX00>> (acedido a 14.11.2013)
10. *Fame*, Alan Parker, 1980, in <<http://alanparker.com/film/fame/>> (acedido a 12.12.2017)
11. Imagens retiradas do *videoclip* «Love is Battlefield», Pat Benatar, realizado por Bob Giraldi, 1983, in <<https://www.youtube.com/watch?v=IGVZOLV9SPo>> (acedido a 17.12. 2013)
12. Imagens retiradas do *videoclip* «Part-Time Lover», Stevie Wonder, 1985, in <<https://www.youtube.com/watch?v=Ll6LLGePYwM>> (acedido a 02.02.2014)
13. Imagens retiradas do *videoclip* «Englishman in New York», Sting, realizado por David Fincher, 1987, in <<https://www.youtube.com/watch?v=d27gTrPPAyk>> (acedido a 18.02.2014)
14. *Idem*
15. *Idem*
16. Imagem retirada do filme *Permanent Vacation*, realizado por Jim Jarmusch, Cinesthesia Productions, 1980
17. *Idem*

CAPÍTULO II.

18. *O Gabinete do Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920, in <http://www.movieramblings.com/2014/07/31/dvd-review-das-cabinet-des-dr-caligari/> > (acedido a 12.12.2017)
19. *O Gabinete do Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920, in <https://theredlist.com/wiki-2-20-777-778-view-1900-1920-profile-1919-bthe-cabinet-of-dr-caligari-b.html> > (acedido a 12.12.2017)
20. Imagem retirada do *videoclip* «Loving the Alien», David Bowie, realizado por David Mallet, 1985, in <https://www.youtube.com/watch?v=OOaqDEjxQAU> > (acedido a 05.05.2014)
21. *Tarde Agonizante*, Giorgio de CHIRICO, 1912, Museu d'Arte Moderna e Contemporânea di Trento e Rovereto, in <http://www.italianways.com/le-piazze-ditalia-di-giorgio-de-chirico/> > (acedido a 12.12.2017)
22. *Piazza d'Italia*, Giorgio de CHIRICO, 1913, in <https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico> > (acedido a 13.12.2017)
23. Imagem retirada do *videoclip* «Loving the Alien», David Bowie, realizado por David Mallet, 1985, in <https://www.youtube.com/watch?v=OOaqDEjxQAU> > (acedido a 05.05.2014)
24. *As Duas Máscaras*, Giorgio de CHIRICO, 1926, Coleção Privada, in <https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/the-two-masks-1926> > (acedido a 05.05.2014)
25. Imagem retirada do *videoclip* «Loving the Alien», David Bowie, realizado por David Mallet, 1985, in <https://www.youtube.com/watch?v=OOaqDEjxQAU> > (acedido a 05.05.2014)
26. *Palazzo della Civiltà Italiana*, Giovanni Guerrini, Ernesto Bruno La Padula, Mário Romano, EUR – Roma, 1938-43, Arquivo Fotográfico da Autora
27. *Torino a Primavera*, Giorgio de Chirico, Coleção Privada, 1914, in http://www.lacomunicazione.it/voce/libro/foto?url=738_1.jpg > (acedido a 12.12.2017)
28. Imagens retiradas do *videoclip* «Loving the Alien», David Bowie, realizado por David Mallet, 1985, in <https://www.youtube.com/watch?v=OOaqDEjxQAU> > (acedido a 05.05.2014)
29. Complexo Habitacional de Pruitt-Igoe, Minoru Yamasaki, St. Louis, Missouri, 1950-55, in <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2329379/The-hopeful-rise-perilous-decline-American-dream-How-promising-Pruitt-Igoe-housing-projects-St-Louis-quickly-countrys-biggest-urban-nightmare.html> > (acedido a 18.09.2014)
30. Imagem retirada do filme *Koyaanisqatsi*, de Godfrey Reggio; IRE Productions / Santa Fe Institute for Regional Education, 1982
31. *Idem*
32. Imagem retirada do filme *Permanent Vacation*, Jim Jarmusch; Cinesthesia Productions, 1980
33. Imagem retirada do filme *Koyaanisqatsi*, de Godfrey Reggio, IRE Productions / Santa Fe Institute for Regional Education, 1982
34. *Fausto*, F. W. MURNAU; Universum Film, 1926, in <http://www.cinematografo.com.br/imagens-de-fausto-de-murnau/> > (acedido a 12.12.2017)
35. Imagem retirada do filme *Koyaanisqatsi*, de Godfrey Reggio, IRE Productions / Santa Fe Institute for Regional Education, 1982
36. Imagens retiradas de «Under Pressure», Queen & David Bowie, realizado por David Mallet, 1981, in <https://www.youtube.com/watch?v=a01QQZyl-I> > (acedido a 12.07.2015)
37. *Idem*
38. *Idem*
39. *Idem*
40. Imagem retirada do filme *Permanent Vacation*, realizado por Jim Jarmusch, Cinesthesia Productions, 1980
41. *Idem*

42. Imagem retirada de «Under Pressure», Queen & David Bowie, realizado por David Mallet, 1981, in <<https://www.youtube.com/watch?v=a01QQZyl-I>> (acedido a 12.07.2015)
43. «Don't Leave me This Way », The Communards, realizado por Duncan Gibbins, 1986, in <<https://www.youtube.com/watch?v=5Ha5HrQryLk>> (acedido a 26.11.2014)
44. «Atomic», Blondie, realizado por David Mallet, 1980, in <<https://www.youtube.com/watch?v=1Tko1G6XRiQ>> (acedido a 26. 11.2014)
45. Imagens retiradas do *videoclip* «Loving the Alien», David Bowie, realizado por David Mallet, 1985, in < <https://www.youtube.com/watch?v=OOaqDEjxQAU> > (acedido a 05.05.2014)
46. *Idem*
47. *Idem*
48. *O Gabinete do Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920, in <<https://luciointhesky.wordpress.com/2015/04/27/o-gabinete-do-dr-caligari-1920/>> (acedido a 13.11.2017)
49. *Fausto*, F. W. MURNAU; Universum Film, 1926, in <<https://constructiveconsumption.wordpress.com/2012/12/30/the-last-laugh-der-letzte-mann-1924-faust-1926/>> (acedido a 13.12.2017)
50. Imagens retiradas do *videoclip* «Loving the Alien», David Bowie, realizado por David Mallet, 1985, in < <https://www.youtube.com/watch?v=OOaqDEjxQAU> > (acedido a 05.05.2014)

CAPÍTULO III.

51. Imagens retiradas do *videoclip* «Road To Nowhere», Talking Heads, realizado por David Byrne e Stephen R. Johnson, 1985, in <<https://www.youtube.com/watch?v=AWtCittJyr0>> (acedido a 12.08.2014)
52. *Idem*
53. Imagens retiradas do *videoclip* «Living in America», James Brown, 1985, in <<https://www.youtube.com/watch?v=c5BL4RNFr58>> (acedido a 06.07.2014)
54. *Idem*
55. *Idem*
56. Imagem retirada do filme *Zabrieskie Point*, realizado por Michelangelo Antonioni, MGM, 1970
57. “The Pasadena”, exemplo de Projecto/modelo de Casa Suburbana Norte-Americana, in <<http://www.midcenturyhomestyle.com/plans/aladdin/1951/51aladdin-pasadena.htm>> (acedido a 19.02.2015)
58. Exemplo de Cozinha-tipo de vivenda suburbana Norte-Americana dos anos 50, in <<http://afreakatheart.blogspot.pt/2013/07/1950s-kitchen-style.html>> (acedido a 30.01.2014)
59. *All in The Family*, criado por Norman Lear; Tandem Productions, série criada e exibida entre 1971-79, in <<http://www.endedtvseries.com/family/>> (acedido 18.03.2015)
60. *The Cosby Show*, criado por Bill Cosby, Ed. Weinberger and Michael Leeson; Bil Cosby e Carsey-Werner Company, série exibida entre 1984-92, in <<http://urbannewsroom.com/2014/01/24/america-ready-new-cosby-show/>> (acedido a 18.03.2015)
61. *Suburbia*, Penelope Spheeris, 1983, in https://www.google.pt/search?q=suburbia+penelope+spheeris&client=firefox-b&dcr=0&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjW7Y618ZPYAhUCwxQKHagqBswQ_AUICigB&biw=1134&bih=632#imgsrc=nU5X9u0n3BD6jM: (17.12.2017)
62. Imagens retiradas do filme *Suburbia*, Penelope Spheeris, Suburbia Productions, 1983
63. Imagens retiradas do *videoclip* «Suburbia», Pet Shop Boys, realizado por Eric Watson, 1986, in <<https://www.youtube.com/watch?v=-VCqAjYO3NM>> (acedido a 12.06.2014)

64. *Idem*
65. *Idem*
66. *Alf*, criado por Paul Fusco e Tom Patchett; Alien Productions, série realizada e exibida entre 1986-90, in <<http://tvseriesfinale.com/tv-show/alf-the-furry-alien-from-melmac-that-wont-go-away/>> (acedido a 16.03.2015)
67. *The Cosby Show*, criado por Bill Cosby, Ed. Weinberger and Michael Leeson; Bil Cosby e Carsey-Werner Company, série exibida entre 1984-92, in <<http://www.imdb.com/title/tt0086687/>> (acedido a 16.03.2015)
68. *The Golden Girls*, criado por Susan Harris; Touchstone Television e Witt/Thomas/Harris Productions, série exibida entre 1985-1992, in < <http://www.fanpop.com/clubs/the-golden-girls/images/19704690/title/golden-girls-photo>> (16.03.2015)
69. Imagens retiradas do *videoclip* «Born In the USA», Bruce Springsteen, 1984, in <<https://www.youtube.com/watch?v=IzD4ezDbbu4>> (acedido a 11.12.2017)
70. *Idem*
71. *Idem*
72. *Idem*
73. Imagens retiradas do *videoclip* «Road To Nowhere», Talking Heads, realizado por David Byrne e Stephen R. Johnson, 1985, in <<https://www.youtube.com/watch?v=AWtCittJyr0>> (acedido a 12.08.2014)
74. *Idem*
75. *Idem*
76. *Idem*

CAPÍTULO IV.

77. The Flamingo Hotel & Casino, Richard R. Stadelman, 1946 , in <http://werehistory.org/bugsy-siegel/> 08.08.2015
78. Imagem retirada do filme *One From The Heart*, realizado por Francis Ford Coppola; Zoetrope Studios, 1981
79. Cenário do filme *One From The Heart*, na Zoetrope Studios, 1980, in <<http://www.aargon-neon.com/special-effects.html>> (acedido a 28.08.2015)
80. *Ocean's 11*, Lewis Milestone; Dorchester Productions, 1960, in <<http://www.telegraph.co.uk/culture/culturepicturegalleries/8271833/The-Rat-Pack-a-book-of-photos-of-Frank-Sinatra-Dean-Martin-and-Sammy-Davis-Jr.html?image=4>> (acedido a 20.10.2015)
81. *Ocean's 11*, Lewis Milestone; Dorchester Productions, 1960, in http://www.rottentomatoes.com/m/1015373-oceans_eleven/ (acedido a 20.10.2015)
82. Imagens retiradas do videoclip «Turn My Back on You», Sade, 1988, in <<https://www.youtube.com/watch?v=dzvM0M6lRfI>> (acedido a 11.12.2017)
83. *Idem*
84. Postal Ilustrado Stardust Hotel&Casino, Las Vegas, in < <http://classiclasvegas.squarespace.com/a-brief-history-of-the-strip/2008/4/11/the-stardust-hotel-history-after-the-mob.html>> (acedido a 19.08.2015)
85. Imagem retirada do videoclip «Turn My Back on You», Sade, 1988, in <<https://www.youtube.com/watch?v=dzvM0M6lRfI>> (acedido a 11.12.2017)
86. Postal Ilustrado do Morocco Motel, Las Vegas, in <<http://classiclasvegas.squarespace.com/classic-las-vegas-blog/2008/3/10/the-el-morocco-is-gone-peppermill-threatened.html>> (acedido a 19.08.2015)
87. Imagem retirada do videoclip «Turn My Back on You», Sade, 1988, in <<https://www.youtube.com/watch?v=dzvM0M6lRfI>> (acedido a 11.12.2017)

88. Lady Luck Casino Hotel, Las Vegas, in <<http://viemagazine.com/article/vegas-baby/vie-magazine-neon-museum-20/>> (17.12.2017)
89. Imagem retirada do videoclip «Turn My Back on You», Sade, 1988, in <<https://www.youtube.com/watch?v=dzvM0M6lRfI>> (acedido a 11.12.2017)
90. Postal Ilustrado do Golden Nugget Casino, Las Vegas, in <<http://www.postcardroundup.com/las-vegas/>>(acedido a 19.08.2015)
91. Imagens retiradas do videoclip «Turn My Back on You», Sade, 1988, in <<https://www.youtube.com/watch?v=dzvM0M6lRfI>> (acedido a 11.12.2017)
92. Imagens retiradas do filme *One From The Heart*, realizado por Francis Ford Coppola; Zoetrope Studios, 1981
93. MGM Grand, Hotel e Casino, Las Vegas, in <http://digital.library.unlv.edu/skyline/hotel/mgm-grand-las-vegas-now-bally%E2%80%99s> (acedido a 18.08.2015)
94. Imagens retiradas do *videoclip* «Living in America», James Brown, 1985, in <<https://www.youtube.com/watch?v=c5BL4RNFr58>> (acedido a 06.07.2014)
95. Imagens retiradas do videoclip «Viva Las Vegas», ZZ Top, 1992, in <<https://www.youtube.com/watch?v=gOoKzw3JSCM>> (acedido a 11.12.2017)
96. Imagens retiradas do filme *One From The Heart*, realizado por Francis Ford Coppola; Zoetrope Studios, 1981
97. Imagem retirada do *videoclip* «Thriller», Michael Jackson, realizado por John Landis, 1983, in <<https://www.youtube.com/watch?v=sOnqjkJTMaA>> (acedido a 11.12.2017)
98. Imagem retirada do *videoclip* «Dr. Beat», Miami Sound Machine, 1984, in <https://www.youtube.com/watch?v=nAEil3_D03k> (acedido a 11.12.2017)
99. Imagem retirada do *videoclip* «She works hard for the Money», Donna Summer, Brian Grant, 1983, in <<https://www.youtube.com/watch?v=MX7MbG6MiQs>> (acedido a 11.12.2017)
100. Imagem retirada do *videoclip* «Dancing in the Ceiling», Lionel Ritchie, Stanley Donen, 1986, in <<https://www.youtube.com/watch?v=ovo6zww6DX4>> (acedido a 11.12.2017)
101. Imagens retiradas do filme *One From The Heart*, realizado por Francis Ford Coppola; Zoetrope Studios, 1981
102. «I Still Haven't Found What I'm Looking for», U2, realizado por Barry Devlin, 1987, in <https://www.youtube.com/watch?v=e3-5YC_oHjE> (acedido a 11.12.2017)
103. *Idem*

CAPÍTULO V.

104. Imagens retiradas do *videoclip* «Conquistador», Da Vinci, 1989, in <<https://www.youtube.com/watch?v=ul6s18md5Z4>> (acedido a 11.12.2017)
105. *Idem*
106. Imagens retiradas do *videoclip* «Amor», Heróis do Mar, 1981, in <<https://www.youtube.com/watch?v=UPqIz7ymhFY>> (acedido a 11.12.2017)
107. capa do single «Amor», Heróis do Mar, 1982, in <<https://mag.sapo.pt/musical/artigos/herois-do-mar-a-nossa-missao-era-alegria>> (18.12.2017)
108. Padrão dos Descobrimentos, Cottinelli Telmo, 1939-60, arquivo fotográfico da autora
109. Imagens retiradas do *videoclip* «Amor», Heróis do Mar, 1981, in <<https://www.youtube.com/watch?v=UPqIz7ymhFY>> (acedido a 11.12.2017)
110. Imagens retiradas do *videoclip* «Rua do Carmo», UHF, 1981, in <<https://www.youtube.com/watch?v=csBCT03jO4Q>> (acedido a 11.12.2017)
111. «Olhó Robot», Salada de Frutas, 1981, in

- <https://www.youtube.com/watch?v=KYtxW_LYmVE> (acedido a 11.12.2017)
112. «O Corpo é que Paga», António Variações, 1983, in
<<https://www.youtube.com/watch?v=PIOrHickUwM>> (acedido a 11.12.2017)
113. «Cristina (A Beleza é Fundamental)», Roquívários, 1982, in
<https://www.youtube.com/watch?v=LfrDRhdwUM8>> (acedido a 11.12.2017)
114. «Dunas», GNR, 1985, in
<<https://www.youtube.com/watch?v=HckV7T0NHno>> (acedido a 11.12.2017)

CAPÍTULO VI.

115. Reconversão Urbana do Complexo da Margueira, Almada, 1999, Manuel Graça Dias+José Egas Vieira, in http://www.contemporanea.com.pt/margueira_01.html (acedido a 20.12.2017)
116. Imagens retiradas do *videoclip* «Papa don't Preach», Madonna, realizado por James Foley, 1986, in
<<https://www.youtube.com/watch?v=G333Is7VPOg>> (acedido a 01.10.2013)
117. Imagem retirada da Publicidade televisiva da L94 Capital Europeia da Cultura, RTP, 1993, in
<<https://www.youtube.com/watch?v=QVqrTZcOOnI>> (acedido a 20.12.2017)
118. «If You Don't Love Me by Now», Simply Red, 1989, in
<<https://www.youtube.com/watch?v=zTcu7MCtuTs>> (acedido a 27.07.2017)
119. Ponte Vasco da Gama, projectada por Ponte atiranda, 1998, in <http://wikimapia.org/35610/pt/Ponte-Vasco-da-Gama#/photo/461771> (acedido a 20.12.2017)
120. Imagens retiradas do *videoclip* «Part-Time Lover», Stevie Wonder, 1985, in
<<https://www.youtube.com/watch?v=Ll6LLGePYwM>> (acedido a 02.02.2014)
121. Expo'98, Lisboa, in <<http://eistplus.com/Magnificent-Lisbon-Portugal-Modern-Architecture>> (acedido a 14.05.2017)
122. Imagem retirada do *videoclip* «What's Love got to do with it», Tina Turner, realizado por Mark Robinson, 1984, in <<https://www.youtube.com/watch?v=oGpFcHTxjZs>> (acedido a 01.10.2013)
123. Expo'98, Lisboa, in <https://www.tsf.pt/multimedia/galeria/vida/interior/expo98-em-fotos-antes-durante-e-15-anos-depois-3452211.html> (acedido a 20.12.2017)
124. Imagem retirada do *videoclip* «Living in America», James Brown, 1985, in
<<https://www.youtube.com/watch?v=c5BL4RNF58>> (acedido a 06.07.2014)
125. Desfile «A Peregrinação», Expo 98, imagem retirada do vídeo, in
<<https://www.youtube.com/watch?v=vbIIImKftIzo>> (20.12.2017)
126. Imagem retirada do *videoclip* «Love is Battlefield», Pat Benatar, realizado por Bob Giraldi, 1983, in
<<https://www.youtube.com/watch?v=IGVZOLV9SPo>> (acedido a 17.12. 2013)
127. Imagem retirada do Filme *Untitled (Sun2500)*, realizado por João Onofre na Casa de Santa Isabel projectada por Ricardo Bak Gordon, Representação Portuguesa da Bienal de Arquitectura de Veneza, DG Artes, 2010
128. Imagem retirada do Filme (Sem Título) de Julião Sarmento na Casa do Alentejo projectada por João Luís Carrilho da Graça, Representação Portuguesa da Bienal de Arquitectura de Veneza, DG Artes, 2010
129. Imagem retirada do Filme *Porto, 1975* de Filipa César no Bairro da Bouça projectado por Álvaro Siza Vieira, Representação Portuguesa da Bienal de Arquitectura de Veneza, DG Artes, 2010
130. Imagem retirada do Filme (Sem título) de João Salavisa nas Casas da Comporta projectadas por Aires Mateus, Representação Portuguesa da Bienal de Arquitectura de Veneza, DG Artes, 2010

CONCLUSÃO

131. Pormenor do Edifício Abreu Santos e Rocha, Pancho Guedes, 1954-56, in <<http://visualdialectics.blogspot.pt/search/label/buildings>> (acedido a 12.02.2017)
132. Imagem retirada do *videoclip* «Sometimes», Erasure, 1987, in <<https://www.youtube.com/watch?v=S1a8QABKNo0>> (acedido a 12.11.2015)
133. Fai Chi Kei, Manuel Vicente, Macau, 1978-82, in <<http://transmitit.tumblr.com/post/63389636393/fai-chi-kei-manuel-vicente-1977-social>> (acedido a 20.10.2016)
134. Imagem retirada do *videoclip* «Loving the Alien», David Bowie, realizado por David Mallet, 1985, in <<https://www.youtube.com/watch?v=OOaqDEjxQAU>> (acedido a 05.05.2014)
135. Imagem retirada do *videoclip* «Atomic», Blondie, realizado por David Mallet, 1980, in <<https://www.youtube.com/watch?v=1Tko1G6XRiQ>> (acedido a 26. 11.2014)
136. Estação de Metro de Chelas, Tomás Taveira, 1998, in <http://insideinside.org/olaias-station-lisbon-portugal/> (acedido a 25.10.2016)
137. Fai Chi Kei, Manuel Vicente, Macau, 1978-82, in <<http://transmitit.tumblr.com/post/63389636393/fai-chi-kei-manuel-vicente-1977-social>> (acedido a 20.10.2016)
138. Imagem retirada do filme *Koyaanisqatsi*, realizado por Godfrey Reggio; IRE Productions / Santa Fe Institute for Regional Education, 1982
139. Imagem retirada de «Under Pressure», Queen & David Bowie, realizado por David Mallet, 1981, in <<https://www.youtube.com/watch?v=a01QQZyl-I>> (acedido a 12.07.2015)
140. Demolição da Torralta, Tróia, 2005, in <https://www.youtube.com/watch?v=svn9A3s_9x4> (acedido a 22.10.20)

INTRODUÇÃO

Entender a Cidade através da sua imagem implicará entrar dentro de um imaginário, e no caso do *videoclip*, num imaginário de imagens televisivas, urbanas, gráficas, sonoras, sociais, históricas ou económicas, o que determina logo uma abordagem que não se encerra apenas na disciplina da Arquitectura. O *Espaço-Representado* no *videoclip* da década de oitenta é um pretexto para falar da Arquitectura até esta Era, sob a perspectiva da imagem-em-movimento e através da evolução da Cultura Pop. Mas é, também, a possibilidade de abordar uma série de questões que estão relacionadas com a Arquitectura, que não são Arquitectura nem Cidade, mas que fazem parte de ambas, que as integram, definem e que aqui se designaram por *interferências*.

As interferências na cultura arquitectónica dita Ocidental, que aqui serão abordadas, são interferências sobretudo Norte-Americanas, na medida em que, apesar de o *videoclip* não ser exclusivamente oriundo dos Estados Unidos da América, foi na América, a partir de 1981, ano em que surge a MTV, que este dispositivo se instituiu no formato assumidamente comercial, *pop* e globalizado que aqui interessava explorar:

*“MTV became the sun around which popular culture rotated. The MTV aesthetic during its Golden Age of 1981 to 1992 — quick cuts, celebrations of youth, shock value, impermanence, beauty — influenced not only music, but network and cable TV, radio, advertising, film, art, fashion, race, teen sexuality, even politics.”*¹

¹ Rob TANNENBAUM, Craig MARKS, *I Want My MTV*, Nova Iorque, Plume Books, 2012, p.xxxviii

As interferências da Cidade no *videoclip* serão desenvolvidas ao longo de toda a investigação, e gradualmente serão constatadas as interferências, e consequências, do *videoclip* na Cidade e na arquitectura ocidental, particularmente, no exemplo de Portugal, nas décadas seguintes. A intenção será a de entender a contaminação recíproca entre a Cidade e *videoclip*. De que forma a Cidade se emprestou ao *videoclip*, este a assimilou, a digeriu e a devolveu ao público? E, simultânea e posteriormente, de que forma o *videoclip* se emprestou à Cidade e à Arquitectura? Tendo em consideração as características específicas da fórmula *videoclip*, pretende-se entender de que modo este dispositivo influenciou, particularmente, a Cidade da sua Era.

Neste contexto, o objecto arquitectónico de investigação será aqui analisado através da sua imagem-em-movimento, que possibilita, sugere e simula a experiência de percurso e imersão mais próxima do *habitar*, acrescentando-lhe, porém, camadas de significação propiciadas pelos estímulos e efeitos do ecrã. Colocar o olhar do transeunte na lente de uma câmara de filmar e percorrer-se pela Cidade convoca e sintetiza o movimento, a dinâmica e o propósito dessa figura — o *flâneur* — que aqui será referida e examinada no Capítulo do Enquadramento. Tal como veremos, o *flâneur*, assim como a própria configuração da cidade ocidental do século XIX, foram dois agentes que anteciparam esse lugar de simultaneidades, intermitências e errância que será, depois, a cidade do ecrã e do *videoclip*.

A realidade do ecrã é a constatação e compilação de um mundo incompleto, plural e subjectivo, possibilitando, simultaneamente, um alheamento que está, não só associado às eras Moderna e Pós-Moderna, como à própria relação do indivíduo com o ecrã. Tendo esta premissa em consideração, esta investigação será desenvolvida com recurso a uma leitura visual que passará pelo cinema, pintura, televisão, publicidade, vídeoarte e vídeo, afluindo, inevitavelmente, para os *videoclips*. Esta leitura visual, será feita com a intenção de descortinar as narrativas urbanas e arquitectónicas, insinuadas ou explícitas, pelos trajectos delineados por qualquer um dos dispositivos supracitados. Entendendo sempre o *videoclip* como a consequência e compilação de todos estes dispositivos que o antecederam.

A descrição do *videoclip* terá aqui o objectivo de fixar estas narrativas num dispositivo que é em si uma síntese e, simultaneamente, uma visão múltipla e sincopada, que convoca o universo onírico. Neste contexto, o Capítulo I, debruçar-se-á sobre a cidade de Nova Iorque, com o objectivo de esmiuçar as várias camadas de representação daquela que, para além de ser uma das cidades mais

representadas de sempre, foi também, como veremos, uma tábua rasa e um terreno fértil para construir desejos e depois viver dentro deles. De que forma a Nova Iorque representada no *videoclip* da década de oitenta ilustra, acentua e impulsiona esta situação?

A origem de Nova Iorque estará alicerçada na sua própria autoconstrução e, sobretudo, na sua própria autorepresentação. Esta cidade será aqui analisada à luz dos filmes *Fame*, Alan Parker (1980), *Skyscrapers of New York City from North River*, Irmãos Lumière (1903), *On The Waterfront*, Elia Kazan (1954), *Permanent Vacation*, Jim Jarmush (1981), do vídeo *Empire*, Andy Warhol (1967), dos *videoclips* «What's Love got to do with it?», Tina Turner (1984), «Papa Don't Preach» de Madonna (1986), «The Tide is High», Blondie (1980), «We Want the Airwaves», Ramones (1981), «Love is a Battlefield», Pat Benatar (1983), «Part-Time Lover», Stevie Wonder (1985) e «Englishman in New York», Sting (1987).

No sentido de entender a década de oitenta e conseguir enquadrar o período pós-moderno onde se inscreve, remeter-nos-emos ao Movimento Moderno explorando a dialéctica entre os dois momentos. Considerando o Pós-Modernismo uma consequência da exaustão do Modernismo, mas também, e sobretudo, a sua continuação, o Capítulo II alicerçar-se-á na análise da cidade, ilustrada no cinema, na pintura e no *videoclip* com vista a detectar onde a “criatividade destrutiva” e a sociedade pós-industrial se distanciam, coincidem e se contaminam. O recurso aos filmes *O Gabinete do Dr Caligari* de Robert Wiene (1920), *Fausto* de Murnau (1926) e à pintura metafísica de Giorgio De Chirico propiciará diversas analepses históricas e arquitectónicas a serem consideradas. As referências góticas, oníricas e do fantástico, enquadradas neste período entre guerras, e numa cidade já com muitas consequências da Industrialização, ilustram o estado-de-coisas de uma Europa na primeira metade do século XX.

O *videoclip* «Loving The Alien» de David Bowie (1986) estabelecerá a itinerância entre uma melancolia presente, pós-moderna, nos destroços pós-industriais e a nostalgia de um passado clássico e esvanecido do Movimento Moderno. A alteração do paradigma da Indústria no pós-II-Guerra e as suas consequentes mudanças sociais e económicas, a reconfiguração da cidade, a emergência e o êxodo da e para a periferia e a exaustão e descrença no Movimento Moderno, levantam questões relacionadas com a obsolescência da Cidade Industrial.

Ficou o vazio, o fragmento e a ruína deixados pela Industrialização e tudo o que surgiu com eles — a cidade pós-Industrial. A ruína será abordada como o (re)começo e como a possibilidade de

algo renascer dos destroços da Modernidade. A cidade re-habitada e reinterpretada neste período será aqui analisada à luz dos filmes *Koyaanisqatsi* de Godfrey Reggio (1982) e *Permanent Vacation* de Jim Jarmush (1980) e dos *videoclips* «Under Pressure» de Queen & David Bowie (1981) «Don't Leave Me This Way» de Communards (1986,) ou «Atomic» de Blondie (1980).

O êxodo da classe média para a periferia Norte-Americana durante as décadas de cinquenta e sessenta, as suas dinâmicas e a relação da vida suburbana terá coincidido com a disseminação desse novo elemento doméstico — a televisão. A propagação da periferia e da televisão durante o período pós-guerra, são simultâneas e influenciam-se reciprocamente, ampliando a efectivação de práticas sociais e fantasias culturais da classe suburbana emergente. Ambos constituem *espaços* que criam e produzem significados no que respeita à relação do doméstico com a comunidade e com o mundo. Há uma diluição muito específica entre o público e o privado que é potenciada pelo aparecimento da *Suburbia* — o lugar onde o subúrbio encontra a Utopia — que constitui não só o título do *videoclip* dos Pet Shop Boys (1986) mas também o título do Capítulo III, onde serão desenvolvidas estas e outras questões, relacionadas com uma cidade que surgiu a seguir às fronteiras da Cidade, e que podemos aqui denominar de *pós-cidade*.

O entusiasmo e a euforia com a promessa de um cenário familiar numa América Próspera anunciada por Ronald Reagan, assim como a apatia e o desencanto de uma América desiludida, a sofrer os resquícios da recessão dos anos 70, as sequelas sociais e políticas da Guerra do Vietname e de uma classe trabalhadora esquecida serão investigados e ilustrados através de «Road To Nowhere dos Talking Heads» (1985), «Living in America» de James Brown (1985) ou «Born in The U.S.A» de Bruce Springsteen (1984).

A superação do mundano e da vida terrena, ou a sua promoção ao patamar da realidade do espectáculo e do *videoclip*, será analisada através do exemplo da cidade de Las Vegas, um lugar surgido no meio do deserto e que materializa e concretiza essa ideia de viver num lugar que só se imagina representado. No Capítulo IV debruçar-nos-emos sobre Las Vegas e a questão da representação; do território e do mapa de Jorge Luís Borges² assim como do mito de Pigmalião³. Como iremos ver, a representação excessiva, comunicante, luminosa e pós-moderna, assídua e presente na cidade de Las Vegas, não só terá advindo de uma disputa entre território e mapa ou de

² Jorge Luís BORGES, *Sobre o Rigor da Ciência*, in *História Universal da Infâmia*, trad. De José Bento, Lisboa, Assírio e Alvim, 1982

³ OVÍDIO, *Metamorfoses*, trad.de Paulo Farmhouse Alberto, Lisboa, Livros Cotovia, 2007

uma estátua de marfim que ganhou vida, como se terá legitimado como arquitectura, *de facto*. Os escritos de Robert Venturi e Denise Scott Brown⁴ farão parte do trajecto à cidade que terá celebrado, consumado e até extrapolado em todos os sentidos, a cidade pós-moderna e terá transformado Las Vegas no lugar mais próximo da realidade do *videoclip*, ao mesmo tempo que o reclame luminoso ou a casa em forma de pato alteram o seu estatuto e se vêem promovidos a arquitectura.

Esta aproximação será feita através dos filmes *Bugsy* de Barry Lavinson (1991) e sobretudo de *One From The Heart* de Francis Ford Coppolla (1981), assim como dos *videoclips* «Living in America» de James Brown (1985), «Turn my Back on You» de Sade (1988), «Still Haven't Found what I'm looking for» dos U2 (1987) ou «Viva Las Vegas» de ZZ Top (1992).

Em Portugal a década de oitenta, a pós-modernidade, a cultura do *videoclip* e a cidade, foram experienciadas e digeridas de forma distinta. No entanto, para além do interesse em entender a pós-modernidade portuguesa, propomo-nos também, e sobretudo, a detectar as já referidas interferências potenciadas pela avalanche de informação e imagem vindas da América, na cidade e cultura arquitectónica portuguesa, assim como na nossa própria pós-modernidade.

Tendo em consideração o texto de Boaventura de Sousa Santos, *Pela Mão de Alice: O Social e Político na Pós-Modernidade*⁵, e entendendo a década de oitenta como um período muito particular em Portugal, o Capítulo V propõem-se a entender questões de territorialidade, identidade e imaginário no contexto português das décadas pós-revolução.

A ideia de um destino que só foi cumprido “no período áureo dos descobrimentos”⁶ alude a um ímpeto e a um movimento de viagem “nostálgica”, onde o país se tenta reencontrar consigo mesmo, no sentido de suprimir as contradições entre um passado colonial glorioso e um presente constrangido e semi-periférico, mas com a expectativa, porém, de um futuro promissor trazido pela integração na Comunidade Económica Europeia. Colocando o país e a cidade de Lisboa nessa montra que é o *videoclip* da década de oitenta, serão aqui analisados os *videoclips* do tema que representou Portugal no Festival da Eurovisão de 1989, «O Conquistador» dos Da Vinci, ou do «Amor» dos Heróis do Mar (1981) com vista a desvendar esta relação paradoxal entre passado e presente, centro e periferia e que os Heróis do Mar assim sintetizam em «O Inventor» (1987) “É muito difícil dar a entender o que é Portugal”.

⁴ Robert VENTURI, Denise SCOTT-BROWN e Steven IZENOUR, *Learning From Las Vegas*, Revised Edition, The M.I.T. Press, 1977

⁵ Boaventura de Sousa SANTOS, *Pela Mão de Alice: O Social e o Político na Pós-Modernidade*, 7ª edição, Porto, Edições Afrontamento, 1999

⁶ *Idem*, p.64

A emergência de uma certa pós-modernidade portuguesa, parcialmente potenciada pelo contacto com a fórmula *videoclip*, e a alteração de vivências e dinâmicas urbanas serão expostas através dos *videoclips* de «Rua do Carmo», UHF (1981), «Olhó Robot», Salada de Frutas (1981), «Quando a Cabeça não tem Juízo», António Variações (1983), «Cristina (A Beleza é Fundamental)», Roquivários (1982) ou «Dunas», GNR (1985).

Mais do que interferências, o Capítulo VI pretende entender as consequências da contaminação da cultura visual disseminada pelo *videoclip* da década de oitenta na cidade e na cultura arquitectónica de Portugal. Estas interferências e consequências passarão pelo entendimento de fórmulas baseadas no *videoclip* e adaptadas à cidade e à arquitectura na década de noventa e nos anos dois mil.

Considerando o *videoclip* fruto do cinema e da televisão e, simultaneamente, o presságio desse novo, enorme e global espaço público que será a internet, esta fórmula terá passado a fazer parte, de um modo diluído e omnipresente, da cultura das décadas seguintes, o que influenciará não só quem habita, mas também quem projecta os espaços, e terá ele próprio — o *videoclip* — passado a fazer parte do exercício de *projectar*. No sentido de comprovar estas questões e suposições, debruçar-nos-emos sobre esses dois eventos que aconteceram e alteraram a *imagem* de Lisboa para sempre, que fizeram dela, durante um curto e limitado espaço-de-tempo, um *proto-videoclip*, e que foram a Lisboa94 — Lisboa Capital Europeia da Cultura e a Expo'98.

A contaminação da cidade e da arquitectura pelo *videoclip* e a sua devolução ao público serão também aqui estabelecidas e desenvolvidas através da Representação Portuguesa na 12ª edição da Bienal de Arquitectura de Veneza em 2010. Com o título “*No Place Like — Four Houses, Four Films*”, o facto de quatro pequenos filmes, de narrativas abertas, realizados por cineastas e artistas plásticos, para *mostrar* Casas em contextos rurais e urbanos, terem prevalecido em relação a desenhos, perspectivas, axonometrias e maquetes, demonstrará uma alteração no paradigma de pensar, comunicar, exhibir e promover a arquitectura.

Esta investigação propõe, portanto, averiguar como o *Espaço-Representado* no *videoclip* da década de oitenta inaugura e antecipa, supostamente, uma outra forma de entender o espaço público, que é a cidade e a sua arquitectura.

ENQUADRAMENTO

De acordo com Jameson, a supremacia do visual repercute-se nesta Era. Se fosse possível uma ontologia do universo artificial e produzido pelo indivíduo, teria que ser uma ontologia do visual, do *ser* como *visível* primeiro e acima de tudo.⁷ Jameson refere como é irónico que o período mais evoluído da civilização (até agora) tenha transformado a natureza humana neste único e múltiplo sentido;⁸ destacando que a única maneira de reflectir o visual, de dominar esta visualidade tendencialmente abrangente, enquanto tal, é entender o seu devir histórico.⁹

Ao falar de cidade e de espaço representado no *videoclip* na década de oitenta, está-se a propor uma viagem visual através de uma paisagem urbana pós-industrial num contexto pós-moderno. A reflexão sobre esta cidade representada e *comunicante* requer, por sua vez, uma viagem arqueológica às raízes desta visualidade e à génese deste urbano enquanto dispositivo.

Referir a paisagem pós-industrial, implica, portanto, falar da Era Industrial, do mesmo modo que abordar o contexto Pós-moderno remete para o Moderno. Também, referir cidade e *videoclip* implica entender a relação da cidade com este dispositivo televisivo, e portanto, a pertinência de desenhar uma analépsis histórica de forma a compreender de onde e quando terá surgido uma relação entre os dois, ou quando esta *proto-relação* terá começado a existir, ainda que em potência.

⁷ Fredric JAMESON, *Signatures of the Visible*, Nova Iorque, Routledge Classics, 2007, p.1

⁸ *Idem*, pp.01,02

⁹ *Idem*, p.02

De acordo com Richard Sennett, para quem a Cidade constitui “*the most important clue to the meaning of history*”¹⁰, os sinais do actual desequilíbrio entre a vida privada e o vazio de vida pública têm-se vindo a desenvolver desde já há bastante tempo: “*They are the results of a change that began with the fall of the ‘ancient regime’ and the formation of a new capitalist, secular, urban culture.*”¹¹

Harvey G. Cox, refere Sennett, que considera o duplo impacto da secularização com o capitalismo industrial destruiu lentamente o “domínio público” ampliando as expectativas privadas e categorias psicológicas a um nível tão grotesco que estas começaram a definir, e conseqüentemente, a destruir este mesmo domínio público¹². O eclodir dos grandes armazéns e seu sucesso confirmam o efeito do capitalismo industrial nesta Era que fizeram da vida pública um lugar mais intenso e menos sociável¹³, sublinhando o papel da secularização: “*He believes that one of secularization’s negative consequences is that, since the will to believe is not erased when a culture loses a belief in the gods, ‘... man mystifies his own condition’. The result is the cult of personality, the popular fascination with clothes and fashion.*”¹⁴

Esta conjuntura criou as condições necessárias para o surgir e o ascender de uma nova classe dominante, a burguesia. Foi esta burguesia que povoou e dinamizou a cidade moderna, que usufruiu das *boulevards* rasgadas após as Revoluções Iluministas, activou os mercados, implementou uma rotina cultural e boémia na urbe, efectivando o projecto “cidade” que os avanços tecnológicos e ideológicos do final do século XIX conjecturaram.

Há toda uma nova atmosfera urbana advinda das alterações impostas pelo final do século XIX; toda uma nova organização e vivência das cidades, assim como a transformação da noção de espaço público, a emergência de uma nova consciência do *individual*, numa conjuntura que poderá antecipar aquilo que será o ecrã contemporâneo.

A efervescência desta cidade, do ponto de vista mundano, traduzia-se na efectivação de um *status*, até aí circunscrito à aristocracia mas democratizado e almejado por toda a burguesia. A proliferação do estilo de vida boémio e *dandy* disseminou-se; parques, feiras, restaurantes, esplanadas, circos e cabarés, tornaram-se locais para onde afluíam multidões. A nova arquitectura, as novas

¹⁰ Harvey G. COX, in Richard SENNETT, *The Fall Of Public Man*, Londres, Penguin Books, 2002, p.xxi

¹¹ Richard SENNETT, *The Fall Of Public Man*, Londres, Penguin Books, 2002, p. 16

¹² Harvey G. COX, *op cit*, p.xvii

¹³ *Idem*, p.xx

¹⁴ *Idem*

fórmulas do desenho urbano e as ruas definidas por galerias potenciam a cidade das *Passagens*¹⁵ de Walter Benjamin onde “*In the dusty, cluttered corridors of the arcades, where street and interior are one, historical time is broken up into kaleidoscopic distractions and momentary come-ons, myriad displays of ephemera, thresholds for the passage of ‘the ghosts of material things’.*”¹⁶

Alicerçadas na acção do ver e ser visto, as acções do sujeito passam a ser feitas sob a permanente possibilidade de estarem a ser submetidas ao olhar de um possível observador. É um estar na vitrina, que tem tanto de importância quanto de indiferença, mas que provocou o enaltecimento do belo, da moda e da cosmética: “A ideia que o homem faz do belo impregna todo o modo próprio de se arranjar, enruga ou repuxa o seu vestuário, arredonda ou alonga o seu gesto, e penetra mesmo subtilmente, a longo prazo, nos traços do seu rosto. O homem acaba por se assemelhar àquilo que pretendia ser.”¹⁷ Sendo também o “elogio do parecer e do estar [...] a poética de ser outro.”¹⁸ De acordo com Sennett, “*in the last century, public experience came to be connected to the formation of personality.*”¹⁹

A moda, a cosmética e a arte tornam-se sinónimos de modernidade e factores imprescindíveis a possíveis transacções. O consumidor imbuíu-se de “uma beleza tornada trivial, [tirando partido] dessa nova arte da banalidade e da representação de estereótipos — a publicidade. Recém-nascida neste século XIX, em que se inventou a palavra “reclame”, as galerias, as feiras e as exposições universais, e em que a “Europa se pôs em movimento para ver mercadorias.”²⁰

E é neste contexto que se dá o aparecimento de um sujeito moderno — na figura do *flâneur* — que Baudelaire descreve assim:

“A sua paixão e a sua profissão é a de desposar a multidão. Para o *flâneur* perfeito, para o observador apaixonado, eleger domicílio no meio da multidão, no inconstante, no movimento, no fugitivo e no infinito, constitui um imenso gozo. [...] O amante da vida universal entra assim na multidão [...]. Pode-se também compará-lo, ele mesmo, a um

¹⁵ *Passagenwerk*, *The Arcades Project* ou o *Livro das Passagens*, projecto inacabado de Walter Benjamin, escrito entre 1927 e 1940, consiste uma compilação de escritos sobre a cidade e a vivência da Paris no século XIX, com especial interesse nesse novo elemento arquitectónico que eram as Galerias.

¹⁶ Howard EILEND e Kevin McLAUGHLIN in Walter BENJAMIN, *The Arcades Project*, First Harvard University Press, 2002, p.xii

¹⁷ Charles BAUDELAIRE, *O pintor da vida moderna*, 4a edição, Lisboa, Vega Editora, 2006, p.08

¹⁸ Maria Teresa CRUZ, in posfácio de Charles BAUDELAIRE, *O Pintor da Vida Moderna*, 4a edição, Lisboa, Vega Editora, 2006, p.76

¹⁹ Richard SENNETT, *op. cit.*, p.24

²⁰ Maria Teresa CRUZ, *op. cit.*, p.91

espelho tão imenso quanto esta multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência que, em cada um dos seus movimentos, representa a vida múltipla e a graça móvel de todos os seus elementos. É um *eu* insaciável do *não-eu* que, a cada instante, o manifesta e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia.”²¹

O *flâneur* é o sintoma e a consequência deste período que antecipa a cidade como um lugar de simultaneidades, intermitências e errância, que propicia a imersão e a experiência física no espaço e onde o seu sujeito abandona “uma postura contemplativa e, determinado pela convergência das arquitecturas modernas e daquilo que elas expõem, adquire uma visão múltipla e adjacente, sobrepondo vários objectos, num mundo em que tudo está em circulação e tudo o convoca, potencialmente, de forma simultânea”.²²

É perante esta simultaneidade, neste fluxo, sobre esta inconstância e através da própria secularização da sociedade que o lugar *Casa* se dissipa, esbatendo os limites do colectivo e do individual, porque segundo Sennett, “*the world of intimate feelings has lost its boundaries.*”²³

Esta intermitência é descrita por Baudelaire numa condição que permite ao *flâneur*, “Estar fora de casa e, no entanto, sentir-se em todo o lado em casa; ver o mundo, estar no centro do mundo, e permanecer escondido do mundo.”²⁴ A dissolução do lugar *Casa* na Era Moderna será desenvolvida no Capítulo II através do termo de “*Transcendental Homelessness*” de Lukács, onde o lugar *Casa* se dissipa a par com um alheamento do indivíduo em relação a si próprio e ao mundo. Perante a impossibilidade de alcançar uma “realidade total” neste período, o indivíduo fica numa situação de desarreigação crónica²⁵. Face a uma realidade fragmentada, dispersa, complexa, parcelar e subjectiva, Lukács encontra na forma do romance moderno “*the surest symptom of the possibilities of individual and collective life in the capitalist period.*”²⁶

Tal como se verificará no Capítulo III, a transfiguração e o esbater dos limites que definem as fronteiras entre *Casa* e *Mundo* estendem, reconfiguram e alteram o seu processo de dissolução até à Pós-modernidade, assunto que será desenvolvido com recurso aos escritos de Homi K. Bhabha,

²¹ Charles BAUDELAIRE, *op. cit.*, p. 18

²² BOGALHEIRO, Manuel, (2014). “Da arquitectura moderna como arqueologia do ecrã à cinematografia móvel: Considerações sobre a relação entre espaço, dispositivo e poder.” In *Post-Screen: Device, Medium and Concept*, ed. CIEBA-FBAUL, 148 - 155. ISBN: 978-989-8771-10-0. Lisboa: CIEBA-FBAUL

²³ Harvey G. COX, in Richard SENNETT, *op. cit.*, p. xviii

²⁴ Charles BAUDELAIRE, *op. cit.*, p.18

²⁵ Georg LUKÁCS, *The Theory Of The Novel*, Merlin Press, 1971-2006, p.37

²⁶ *Idem*

nomeadamente o texto *The World and The Home*. O próprio conceito de *errância* vai sofrendo alterações e mudando de estatuto.

A simultaneidade da Era Moderna personifica-se nesta figura que deambula, observa e se passeia por esta realidade caleidoscópica, acumulando, também, a condição do errante à qual se soma um estado de alheamento da realidade onde está submerso; “Por detrás do vidro de um café, um convalescente, contemplando a multidão com prazer, mistura-se pelo pensamento, a todos os pensamentos que se agitam em volta.”²⁷ No fundo, “O observador é um *príncipe* que goza por todo o lado do seu estatuto de incógnito.”²⁸ Concilia, paradoxalmente, atenção e distracção, onde a atenção de um observador atento é constantemente interrompida, substituída e convocada por outro acontecimento, outro detalhe ou sequência no meio de um contexto urbano fugaz e em constante movimento. Tal como o Aloysious no filme de Jim Jarmush, *Permanent Vacation* (1981), como a Madonna no *videoclip* de «Pappa Don’t Preeach» (1986) ou Pat Benatar em «Love is a Battlefield» (1983).

A constatação de uma realidade plural, fragmentada e subjectiva, que se revela sempre inalcançável e incompleta, é assim descrita por Luckács; “*We have invented the creation of forms: and that is why everything that falls from our weary and despairing hands must always be incomplete.*”²⁹ Sobre o Livro das Passagens de Walter Benjamin, Eiland e McLaughlin questionam:

*“In the text we have before us, is the world of secret affinities in any sense perceptible? Can one even speak of a “world” in the case of a literary fragment? [...] it has become customary to regard the text which Benjamin himself usually called [...] just the ‘Passagen’, as at best a “torso”, a monumental fragment or ruin, and at worst a mere notebook [...]. Certainly, the project as a whole is unfinished.”*³⁰

A consciência do mundo e da realidade como lugares inacabados por princípio, estará, não só na base desta incerteza e desorientação vigentes, como instiga a uma certa avidez, que antecipa a realidade do ecrã de captar um todo abrangente através do fortuito, do instante e do arbitrário:

²⁷ Charles BAUDELAIRE, *op. cit.*, p.14

²⁸ *Idem*, p.18

²⁹ Georg LUKÁCS, *op. cit.*, p.34

³⁰ Howard EILAND e Kevin McLAUGHLIN in Walter BENJAMIN, *op. cit.*, p.X

“Assim vai, corre, procura. Que procura ele? Com certeza, este homem, tal como o representei, este solitário dotado de uma imaginação activa, sempre viajando pelo grande deserto de homens, possui um objectivo mais elevado do que o do prazer fugitivo da circunstância. Ele procura aquela coisa qualquer que nos permitiremos chamar *modernidade*, pois não existe melhor palavra para exprimir a ideia em questão.”³¹

Esta cidade do final do século XIX poderá constituir, deste modo, o negativo daquilo que veremos suceder nas cidades do século XX, desenvolvido e transposto no CapítuloII, através da cidade de Nova Iorque. Uma cidade de camadas, de intermitências e errâncias, povoada pelo *estrangeiro*. Uma cidade de passagem e passagens, compilada em gravuras, fotografias, filmes e vídeos ao longo do tempo, construída por um palimpsesto de imagens onde “*we can’t have the real New York without films about New York.*”³²

A Cidade do século XIX poderá ter constituído um proto-ecrá, distinguindo nas estruturas arquitectónicas da Modernidade os indícios desse dispositivo colectivo que permite, simultaneamente, uma experiência individual e que é o cinema. Nas palavras de Manuel Bogalheiro, “Daquilo que estava em potência na arquitectura moderna ao que se concretizou na forma cinema, pode-se extrair, deste exercício arqueológico, a implicação mais radical que, se a rua já seria um dispositivo do olhar, a arquitectura urbana terá enformado as condições do primeiro dispositivo moderno de produção de imagens, o mesmo é dizer, o primeiro ecrã da modernidade.”³³

A metrópole da Era Industrial e o cinema surgirão num contexto próximo e estabelecerão novos códigos e paradigmas de apreensão e *leitura* da cidade, “*A visual rather than a textual experience, both cinema and the metropolis gave rise to a new language fundamentally at odds with the traditional, contemplative gaze carefully “Reading” the world.*”³⁴

A Cidade Moderna, do comércio, das *boulevards*, das vitrinas e das arcadas sintetizaria um modelo expositivo que determinaria a importância da imagem, estática ou em movimento, da visibilidade do indivíduo e da mercadoria, da sua circulação e transacções. De acordo com Manuel Bogalheiro,

³¹ Charles BAUDELAIRE, *op. cit.*, p.21

³² Richard A. BLAKE, *Street Smart: The New York of Lumet, Allen, Scorsese and Lee*, The University Press of Kentucky, 2005, p.10

³³ Manuel BOGALHEIRO, *op. cit.*, p.153

³⁴ Mark SHIEL, Tony FITZMAURICE, *Screening the City*, Nova Iorque, Verso, 2003, p.24

“Para além de toda uma nova configuração urbana que estava em causa, as arcadas foram vistas por Benjamin como um dispositivo que representava um conjunto de alterações históricas que traria implicações em vários domínios, fosse na história da economia (na medida em que suportavam e asseguravam a exposição e a troca de mercadorias), fosse no problema do valor artístico (na medida em que emancipavam o valor de exposição em relação ao valor de culto dos objectos).”³⁵

A Cidade das Arcadas, das *Passagens* funcionaria como a experiência sensorial e física, de imersão na envolvente, que propiciava uma espécie de epítome de um mundo, o mundo do observador; “*These arcades, a recent invention of industrial luxury, are glass-roofed, marble-panelled corridors extending through whole blocks of buildings, whose owners have joined together for such enterprises. Lining both sides of these corridors, which get their Light from above, are the most elegant shops, so that the passage is a city, a world in miniature.*”³⁶

A experiência física e sensorial desta arquitectura e este desenho urbano possibilitam uma osmose entre espectador e cena, em que ambos se aceitam e permitem uma suspensão de tempo. Este *tempo* e este *lugar* serão intermitentes, efémeros e “ocupáveis” por outro qualquer transeunte, a qualquer momento. Vem relativizar “uma perspectiva homogeneizante do espaço e promove uma perspectiva descentralizada, rizomática e simultânea [o que] significa também o início de uma ruptura com a tradição da perspectiva renascentista, dependente de um ponto central que, no limite, é sempre confinador e disciplinador.”³⁷

Foi no Renascimento que se inaugurou a perspectiva ilusionista que atribuiu à representação bidimensional o volume, ou a sugestão de volume tridimensional. Esta alteração permitiu uma nova forma de apreender e, portanto, de abordar e assimilar o espaço representado. A janela de Alberti que antecede o conceito de prosaénio e o princípio da dúvida³⁸, teorizado por Descartes aliado à geometria analítica e ao sistema cartesiano por si desenvolvidos, orientarão as coordenadas do espírito do espectador e do espaço representado.

³⁵ Manuel BOGALHEIRO, *op. cit.*, p.148

³⁶ *Illustrated Guide to Paris*, citado por Walter BENJAMIN, *op. cit.*, p.04

³⁷ Manuel BOGALHEIRO, *op. cit.*, p.151

³⁸ “Nunca aceitar coisa alguma por verdadeira, sem que a conhecesse evidentemente como tal: quer dizer, evitar cuidadosamente a precipitação e a prevenção; e não aceitar nada nos meus juízos, senão o que se me apresentasse tão clara e distintamente ao meu espírito, que eu não tivesse nenhuma ocasião de o colocar em dúvida” in René DESCARTES, *Discurso do Método*, Parte II, Lisboa, Ed. Mar.Fim, 1989, p.23

Da mesma forma que estas alterações visuais e de representação alteraram o espírito e a cidade renascentistas e anteciparam a efectivação da cidade-em-palco, também a representação de um quotidiano *blasé*, da superfluidade da vida da multidão, da banalidade mundana, antecipa a representação da vida comum, dessacraliza o lugar da arte, tirando-a do pedestal na exclusividade do museu e da aristocracia, democratizando uma realidade que poderá anunciar aquilo que virá mais tarde a tornar-se a realidade televisiva e do *videoclip*.

Anunciando a fórmula que o ecrã do cinema, pouco tempo depois, inauguraria, assim como a realidade televisiva e digital que se implementaria no período Pós-Guerra, é de questionar se a representação de cidade não influenciará, determinará e emancipará a própria cidade; o seu espírito, a sua vivência, a sua construção material e cultural.

Devido à complexidade de ambas, a relação da Modernidade com a Pós-modernidade, não se esgota numa dialéctica, consiste também, e sobretudo, na sua contaminação recíproca e na continuação de uma pela outra. Da mesma forma que a cidade moderna europeia do século XIX se transporta e se continua, de certo modo, na cidade norte americana do início do século XX.

O colapso social e controlo totalitário numa Europa devastada por duas Guerras irá impulsionar a possibilidade de uma mudança revolucionária nas democracias capitalistas ocidentais³⁹, fazendo despontar no lado de lá do oceano aquilo que constituirá, no Pós-II-Guerra, o início da pós-modernidade americana.

A representação da cidade antecipará uma cidade, pelo que representar não se confinará, então, e apenas, a “apresentar de novo”⁴⁰ mas também a apresentar o “novo”. A representação ilustra, mas também constitui aquela “fantasmagoria [que] acabou de ser extraída da natureza.”⁴¹ Porque, tal como será aqui abordado no Capítulo IV, a imagem precipita uma *outra-coisa-qualquer* que não é, nem a representação, nem o objecto representado, mas sim a “imagem entendida como algo existente.”⁴²

E esta imagem tem alma própria, é animada por uma pulsão de vida, e manifesta-se como entidade autónoma; Las Vegas está para Bugsy Malone como a estátua está para Pigmalião, como veremos no Capítulo IV.

³⁹ Marl SHIEL and Tony FITZMAURICE, *op.cit.*, p.02

⁴⁰ Pedro JANEIRO, *Origens e Destino da Imagem — Para uma Fenomenologia da Arquitectura Imaginada*, Lisboa, Chiado Editora, 2010, p.85

⁴¹ Charles BAUDELAIRE, *op. cit.*, p.20

⁴² Victor STOICHITA, *O Efeito de Pigmalião: Para uma antropologia histórica dos simulacros*, Lisboa, KKYM, 2011, p.09

A produção, consumo e aquisição de imagens ter-se-á tornado um requisito para que uma sociedade pudesse ser “moderna”. É a partir do século XIX que a arte se democratiza, se torna acessível a uma fatia mais abrangente da sociedade, mais fácil de comprar e de transportar, colocando o “seu próprio trajecto no interior de uma nova temporalidade, que é a do mercado, e de uma nova geografia que é a do comércio.”⁴³

A primeira metade do século XX, marcada por uma tensa e agressiva modernização na Europa Central e na Europa de Leste, abre uma brecha entre uma sociedade nova, urbana, industrial e capitalista e uma facção rural e feudal. Acompanhando estas condições sociais e políticas, foram surgindo movimentos vanguardistas como o Construtivismo Russo, o Expressionismo Alemão ou a Nova Objectividade, que através de reflexão formal, auto-consciência e excesso estilístico, articulam o dinamismo e as contradições destas sociedades europeias, numa conjuntura que parece ser um estado de crise perpétuo.⁴⁴

Em contrapartida, nos Estados Unidos da América, nas primeiras décadas do século XX a disposição era de optimismo, pujança e prosperidade, que Tom Wolfe descreve assim:

*“To begin with, the notion of starting from zero made no sense at all in the United States. The sad truth was that the United States had not been reduced to a smoking rubble by the First World War. She had emerged from the war on top of the world. She was the only one of the combatants who had not been demolished, decimated, exhausted, or catapulted into revolution. She was now one of the Great Powers, young, on the rise, bursting with vigour and rude animal health. Not only that, she had no monarchy or nobility to be toppled, discredited, blamed, vilified, or otherwise reacted against. She didn't even have a bourgeoisie.”*⁴⁵

A Europa de Leste estava, nesta altura, não só unida na experiência da revolta social e política, mas também empenhada na emergência de culturas fílmicas que criticavam, mas também celebravam esta experiência em termos de práticas cinematográficas vanguardistas distintas.⁴⁶ O percurso visual da câmara pela cidade em filmes como “*Berlin: Symphony for a Great City*” (1927) de Walter Ruttmann ou o “Homem da Câmara de Filmar” (1929) de Dziga Vertov, convoca e personifica o

⁴³ Bernardo Pinto de ALMEIDA, *O Plano de Imagem*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996, p.108

⁴⁴ Mark SHIEL and Tony FITZMAURICE, *op. cit.*, p. 02

⁴⁵ Tom WOLFE, *From Bauhaus to our House*, Nova Iorque, Picador, 1981, p.27

⁴⁶ Mark SHIEL, Tony FITZMAURICE, *op. cit.*, p. 02

olhar do *flâneur*. A câmara circula como se estivesse no lugar do olhar do espectador, num percurso errante, pontuado por momentos instantâneos e arbitrários, captando cenas, transeuntes e lugares da cidade cosmopolita e moderna. Ao mesmo tempo, os filmes de Ruttman e Vertov “*implicitly acknowledge the frailty which the modernist ideal of visual transparency and the films themselves seek to deny.*”⁴⁷

A visualidade conquista importância a vários níveis, nesta altura. Dziga Vertov desenvolveu os conceitos de *Kino-Pravda* (Cinema-verdade) e o de *Kino-Glaz* (Cine-olho), que consistiam na captação cinematográfica da vida burguesa, o mais próxima da realidade concreta possível, sem recurso a mecanismos simbólicos ou a efeitos de pós-produção. A “verdadeira” realidade seria conseguida através do contacto directo do olho da câmara com a cena filmada, sem interferências alheias e encenações.

O fenómeno da *Nova Objectividade* foi uma estética visual dominante que delineou o cinema, a arquitetura, a arte e a cultura popular desta época e que geralmente apoiava a ascensão da modernidade urbana orientada para o consumidor na Alemanha de Weimar⁴⁸.

A psicanálise emerge neste período e conceitos psicanalíticos relacionados com o olhar, como a pulsão escópica⁴⁹ são desbravados por Freud e mais tarde por Lacan. Esta síntese estabelecida através do olhar e do olhar da câmara insinua a possibilidade da conquista do mundo enquanto imagem, e a vontade moderna de domínio:

*“From Bentham’s “Panopticon” to Le Corbusier’s architecture and Foucault’s analysis of modern systems of surveillance, modernity’s ideal of visual transparency found its most adequate expression in the concept of the big city.”*⁵⁰

Para além de todas as razões acima descritas, esta ideia de domínio visual à qual estará intrínseca a cidade captada, sintetizada e documentada pela câmara alude também ao apelo Futurista. A apologia à máquina, à velocidade e ao progresso característica do Movimento Moderno, via na

⁴⁷ Carsten STRATHAUSEN, “Uncanny Spaces: The City in Ruttman and Vertov”, in Mark SHIEL and Tony FITZMAURICE, *Screening the City*, op. cit., p.20

⁴⁸ Marl SHIEL, Tony FITZMAURICE, op. cit., p. 03

⁴⁹ Conceito psicanalítico desenvolvido por Freud e posteriormente por Lacan, sobre a satisfação pulsional relacionada com o olhar, enquanto estímulo psíquico.

⁵⁰ Carsten STRATHAUSEN, op. cit., p.20

cidade a sua síntese máxima; “*One thing of modernism appealed to the image of rationality incorporated in the machine, the factory, the power of contemporary technology, or the city as a ‘living machine’.*”⁵¹

Este Progresso e esta Vanguarda, fazendo parte do século XX ocidental, tiveram desempenhos e sintomas distintos, quer na Europa, quer nos Estados Unidos. Tal como será abordado no Capítulo II, na primeira metade do século XX a Europa foi marcada por uma espécie de esquizofrenia resultante da vontade de celebrar a revolução da modernidade urbana e a ansiedade provocada pela incapacidade de se reconhecer no vazio e pela alienação da experiência metropolitana.⁵²

Tom Wolfe descreve as vanguardas europeias, sobretudo desenvolvidas por artistas e arquitectos, onde o apoio de empresários e investidores era apenas financeiro e acontecia por razões políticas, por mecenato cultural ou simplesmente para parecer *chique* ou *moderno*. Já nos Estados Unidos acontecia exactamente o oposto: “*Only in America did business men and their wives introduce avant-garde art and architecture and carry the brave banner forward and urge the practitioners to follow, if they could possibly find the wit to catch on.*”⁵³

A burguesia americana era a principal impulsionadora e entusiasta da vanguarda. Grandes e arrojados edifícios são oriundos da decisão e vontade de grandes magnatas norte-americanos, mesmo edifícios de cariz público e filantrópico:

*“The Museum of Modern Art, after all, was not exactly the brainchild of socialist or visionary bohemians. It was founded in John D. Rockefeller, Jr’s living room, to be exact, with A. Conger Goodyear, Mrs. Cornelius Newton Bliss, and Mrs Cornelius J. Sullivan in attendance.”*⁵⁴

Depois de terem visto os seus pares, os magnatas londrinos, a usufruir do *chique* e da excitação de Picasso, Matisse, Dérain e restantes Modernistas, determinaram-se, eles próprios, a importar este modelo e esta atmosfera para Nova Iorque. Em 1929 o museu abriu e, nesta mesma noite, a pintura e escultura modernista Europeias eram *institucionalizadas*, e da forma mais impressionante, estabelecidas como o novo padrão para as artes na América; “*Our visionar avant-*

⁵¹ David HARVEY, *The Condition of Postmodernity - An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Malden, Blackwell Cambridge MA & Oxford UK, 2004, p.31

⁵² Marl SHIEL, Tony FITZMAURICE, *op. cit.*, pp. 02, 03

⁵³ Tom WOLFE, *op. cit.*, p.32

⁵⁴ *Idem*

gardists! Rockfellers, Goodyears, Sullivans, and Blisses! Oil men, lumber men, dry-goods jobbers, and wives!”⁵⁵

É nesta democratização da arte e do estilo, na extensão do gosto aos homens de negócios e às suas mulheres, e no facto de, aqui, o crivo serem empresários e investidores e não artistas e pensadores, que a América se distancia ainda mais do que acontecia, no mesmo momento, na Europa. Na América tudo é capitalizável e, portanto, potencialmente democrático e acessível a todos os que tenham poder de transacção. Mais, tal como veremos nos Capítulos I e IV, é na América que tudo é possível, e é neste contexto Tom Wolfe diz que,

“After all, this has been the American century [...]. This is the century in which America, the young giant became the mightiest nation on earth, devising the means to obliterate the planet with a single device but also the means to escape to the stars and explore the rest of the universe. This is the century in which she became the richest nation in all history, with a wealth that reached down to every level of the population.”⁵⁶

Contrariamente ao cinema europeu do início do século XX, o cinema norte-americano era uma indústria. Surgiu em Nova Iorque, implementou-se e ascendeu tal como a sua nação; de forma rápida e inesperada, mudando-se mais tarde para Los Angeles, “*a central chapter in the epic twentieth-century story of how two American cities, a continent apart, gave birth to a mass media culture so powerful and seductive that within a few decades it had virtually blanketed the globe.*”⁵⁷

Profundamente imiscuída da cidade de Nova Iorque, como se verá no Capítulo I, a indústria cinematográfica fazia parte da magnificente explosão cultural e tecnológica que, em pouco mais de vinte anos, inventou ou revolucionou os jornais modernos, as revistas de fotografia, músicas populares, comédia musical, gravações sonoras e uma rede de rádio.⁵⁸

Com a evolução tecnológica e o aparecimento do cinema sonoro, a ineficácia dos primeiros microfones e as impossibilidades logísticas dos avanços técnicos, as companhias fizeram com o cinema o mesmo que os magnatas nova-iorquinos fizeram com a arte europeia em 1929; pegaram

⁵⁵ *Idem*

⁵⁶ Tom WOLFE, *op cit.*, p.52

⁵⁷ James SANDERS, *Celluloid Skyline: New York and the Movies*, Nova Iorque, Knopf, 2003, pp.04,05

⁵⁸ *Idem*

nela e levaram-na para o lugar mais conveniente para todos. Na impossibilidade de filmar na cidade real, os estúdios construíram a sua própria cidade,

*“If the cameras could no longer go to New York, the answer was clear: bring New York to the cameras. This is precisely what the studios intended to do. Inside acoustically isolated stages and on outdoor sets – all located within big studios lots and ranches that were themselves placed in the quiet, sparsely developed outskirts of Los Angeles – an artificial New York would arise. It would be a New York where sound could be controlled, a New York distant from any unwanted traffic or background noises.”*⁵⁹

Estavam criadas as condições para construir os lugares imateriais do cinema que povoariam o imaginário global e transformariam esta indústria numa das mais lucrativas e universais de sempre, *“Movies produced in Southern California reached all nation upon the planet, therefore exerting a worldwide cultural influence previously unknown in the history of art.”*⁶⁰

Este género de hegemonia visual, inventado e praticado pelos Estados Unidos, resultou, e resultou na América, porque, ao contrário do que acontecia na Europa no mesmo período, onde o olho da câmara almejava a “verdadeira realidade” ou uma “Nova Objectividade”, o cinema norte-americano explorava um lugar profundamente enraizado na realidade americana: *o sonho*. *“Since the first decades of the twentieth century, the eye of the camera has fixed the imagery of an architecture approaching the impermanence of a dream [...] What the cinema first proposed as a metaphor has since become concrete reality.”*⁶¹

A relutância europeia a este universo da ilusão é assim descrita por Guy Debord, “Onde o mundo real se converte em simples imagens, estas simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes típicas de um comportamento hipnótico.”⁶²

A transladação do sonho para a realidade, do ilusório para o mundano, tem conotações distintas nos dois lugares. Enquanto que na Europa se associava este fenómeno a manipulação e, conseqüentemente, à alienação do público e do indivíduo, na América, o lugar não era abstracto,

⁵⁹ *Idem*, p.45

⁶⁰ Juan Antonio RAMIREZ, *Architecture For The Screen — A Critical Study of Set Design in Hollywood's Golden Age*, Jefferson, Mcfarland & Company, Inc., North Carolina Publishers, 2004, p.15

⁶¹ *Idem*, pp.06, 07

⁶² Guy DEBORD, *A Sociedade do Espectáculo*, in <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/socespetaculo.pdf>> (acedido a 15.09.2013), 2003, p. 13

existia, e constituía a efectivação de uma promessa e a realização literal de um *sonho*, do Sonho Americano:

*“Hollywood” represents fulfilment of the glowing, largely metaphorical, promise of “America” itself. This mythic America represents a nation of limitless, unbounded fun. This America, with its spiritual heart in Hollywood [...] entertains the whole world.”*⁶³

Simultaneamente, as consequências da “imagem do mundo” ao invés do “mundo” eram interpretadas e escrutinadas pelo cepticismo da Internacional Situacionista.⁶⁴ Este Movimento atribui a alienação da população às forças do espectáculo. O resultado, defendem os Situacionistas, será uma sociedade contaminada e dominada por imagens, uma “produtificação” da vida quotidiana, onde será cada vez mais difícil separar a realidade da ficção.

“Em função do que você procura, escolha uma cidade de população mais ou menos densa, uma rua mais ou menos agitada. Construa uma casa. Mobile-a. Tire o melhor proveito de sua decoração e de seu entorno. Escolha a estação e a hora. Reúna as pessoas mais aptas, os discos e as bebidas que convierem. A iluminação e a conversação deverão ser, evidentemente, próprias para a ocasião, da mesma forma que o ambiente externo e as suas lembranças. Se não houver erro nos seus cálculos, a resposta será satisfatória para você.”⁶⁵

Já nos Estados Unidos a contaminação da cidade pelo cinema e vice-versa não podia ter um aspecto mais prático, positivo e efectivo. O cinema entrou na cidade e a cidade entra no cinema e os dois emprestam-se um ao outro, ampliando e reinventando o território de ambos. Se a cidade do século XIX constituía um proto-ecrá, o ecrã constitui agora uma proto-cidade, a proto-cidade onde muitos querem viver,

⁶³ Juan Muñoz RAMÍREZ, *op. cit.*, p.15

⁶⁴ O Movimento internacional de cariz político e artístico, almejava e reivindicava uma série de alterações políticas e sociais. Surgiu em 1957 através da fusão de várias facções de pensamento vanguardista na época, como a Internacional Letrista, o International Movement for an Imaginist Bauhaus e a London Psychogeographical Association. Conduziu à Revolução do Maio de 68. Composto por personalidades como Guy Debord, Raul Vaneigem, Michèle Bernstein ou Ralph Rumney.

⁶⁵ *in* Potlacht - Boletim da Internacional Letrista (1954-57) *apud* Juremir Machado da SILVA, Cristiane Freitas GUTFREIND, *Guy Debord: Antes e Depois do Espectáculo*, Porto Alegre, Edipucrs, 2007, p.12

*“Various kinds of exotic and historical scenery so stimulated the imaginations of publicity agents and movie consumers that they themselves increasingly desired to live in a universe just like the one they saw invented for the silver screen. [...] Movies reinvented the conventional forms attached to building types, and real architecture increasingly sought to conform rigorously to the fantastic ideals presented by these imaginative cinematic inventions.”*⁶⁶

De acordo com Shiel e Fitzmaurice, o cinema narrativo, ou a procura da metáfora sobre o cenário das cidades norte-americanas e a forma como estas preconizaram, ou influenciaram, a possibilidade de uma mudança nas sociedades ocidentais democráticas capitalistas, contrasta com o cinema vanguardista e experimental passado nas cidades da Europa Central e de Leste, em colapso social e controlo totalitário. Por outras palavras, *“Another way of expressing this dichotomy is through the now established (though still contested) distinction between the ‘modern’ and the ‘postmodern’.”*⁶⁷

A racionalidade e o desejo de uma Totalidade, que definem o Modernismo Europeu, contrastam com este lado mais metafórico, emocional e plural daquilo que estava a começar a acontecer nos Estados Unidos no mesmo período. A forma lúdica, mas pragmática, com pouca aspiração “artística”, mas capitalizável, do cinema, da arquitectura, assim como, de toda a atmosfera norte-americana desta altura, antecipava e começava a efectivar um modernismo específico, ou o que o sucedeu: *“postmodernism’ represents some kind of reaction to, or departure from, ‘modernism.’*⁶⁸ E esta reacção, continuação ou desconstrução do Modernismo, importado da Europa na primeira metade do século XX, foi explorada na América, de uma forma que só a América conseguiria.

Porque a nação nasceu, ela própria, já no topo do mundo, uma das grandes potências mundiais, jovem, em ascensão, forte e vigorosa. Não tinha monarquia, nem nobreza para ser derrubada, descredibilizada, culpada, diminuída, ou qualquer outra forma de reacção contra si.⁶⁹ Esta conjuntura constituía o terreno mais fértil para o novo, o descomprometido, o experimental, o livre, o eclético, o estapafúrdio, o velho-com-o-novo, o barato-com-o-carro, o sério-com-a-farsa. E assim surgia a pós-modernidade, que de acordo com Ramirez foi muito emancipada pela realidade cinematográfica da primeira metade do século XX:

⁶⁶ Juan Antonio RAMIREZ, *op. cit.*, p.07

⁶⁷ Marl SHIEL, Tony FITZMAURICE, *op. cit.*, pp. 02

⁶⁸ David HARVEY, *op cit*, p.07

⁶⁹ Ver nota 45

“We need only think of the postmodernist lack of prejudice, of its refusal to assign “value”, of its playful embrace of decoration and the mask, of its eager eclecticism and ironic sense of humor: all this had been present in film sets, and nearly since the very beginning of the twentieth century. And if we look at illustrations of those “deconstructed” constructions now filling the most prestigious architectural journals, fragmentary buildings with Sharp angles and meticulously disjunctive elements (as if partially destroyed by earthquakes), we seem to be scanning faded photographs showing the old back lots in Hollywood studios. Film architecture carries the present into the past – and vice-versa. Film architecture transcends historical trends and styles, nicely destroying any linear Conception of history. What could be more timely in this our postmodernist age?”⁷⁰

E se o projecto moderno desagregou o domínio público em prol de um projecto Total, a pós-modernidade vai nutrir e revigorar cada um dos estilhaços resultantes deste processo, e com eles tecer a manta daquilo que Lyotard denominou por micronarrativas⁷¹.

Se no Movimento Moderno a cidade era feita para o *Homem*, a pós-modernidade desenvolve uma cidade para o *indivíduo*. A cultura individual, do fragmento, do indeterminado é fomentada, assim como a descredibilização sobre todos os discursos totais, absolutos e universais. É no seguimento do declínio das metanarrativas que Sennet encara o ‘*star system*’ e o culto da personalidade como consequências dos avanços tecnológicos e oriundos de factos históricos já descritos, como a secularização e o capitalismo. *“When the gods flee, we deify ourselves and each other.”⁷²*

⁷⁰ Juan Muñoz RAMIREZ, *op.cit.*, p.09

⁷¹ Como veremos no Capítulo II, em *A Condição Pós-moderna*, François Lyotard, considera o pós-moderno como a incredulidade em relação às grandes e holísticas narrativas da Era Moderna. Aquilo que Lyotard apelidou como *metanarrativa* — uma história e um saber global/universal — será substituída por pequenas e plurais narrativas e diversos saberes. A referência do *Mundo* deixará de ser monolítica pelo que a projecção de ponto fixo — *O Centro* — deixará de constituir o Mundo em prol do *Mundo de cada um*. O fim das metanarrativas constituirá a legitimação de outras e várias realidades e perspectivas, suprimindo a ideia de uma visão única e singular:

“Simplificando ao extremo, considera-se que o ‘pós-moderno’ é a incredulidade em relação às metanarrativas. [...] A função narrativa perde os seus funtores, o grande herói, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objetivo. Ela dispersa-se em nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos, descritivos, etc., veiculando cada um consigo valências pragmáticas *sui generis*.”

in François LYOTARD, *A Condição Pós-Moderna*, Lisboa, Gradiva, 2003, p.12

⁷² Harvey G. COX, in Richard SENNETT, *op. cit.*, p.xx

No início do século XX os arranha-céus já possibilitavam um lugar mais próximo de Deus – Lá em Cima. Como se irá constatar, a casa suburbana norte-americana, a partir da década de cinquenta, com as suas janelas grandes e deslizantes a dar para o jardim, e a democratização do aparelho televisivo nos lares, colocou o indivíduo mais próximo desse estatuto também destinado aos deuses – uma espécie de onnipresença. Permitiu aos moradores e telespectadores uma confortável e paradoxal relação de estaticidade e movimento que lhes permitia estar-em-todo-o-lado-sem-nunca-sair-do-lugar. As janelas grandes e a televisão possibilitavam que o mundo lhes entrasse pela casa, alterando o paradigma de ‘domínio público’ e consagrando a televisão como um grande espaço público, à frente do qual o grande público se encontrava todos os dias, mais ou menos à mesma hora.

A televisão é esse dispositivo que permite um habitar-por-enquanto sem ter de se prescindir do conforto do sofá, e que no início dos anos oitenta provocou um esvaziar das salas de cinema. A cultura do indivíduo elegeu este ecrã pessoal com programação à escolha, personalizável.

A pós-modernidade e o devir da cidade pós-industrial implementaram esta cidade fragmentada, baseada no aumento da diversidade social, na emergência de novos padrões de consumo e na procura *do mais* e do *mais novo*. E, neste sentido, “Uma grande viragem ocorreu a partir dos anos 80 com a explosão do *videoclip*.”⁷³

O *videoclip* compila o espírito da época, constituindo, ele próprio, um conjunto de extractos e fragmentos de vídeo, uma micronarrativa por excelência, personalizada ao estilo e às aspirações do público-alvo, num dispositivo assumidamente comercial e publicitário,

“O triunfo do *videoclip* aparece como um dos exemplos do crescente domínio da lógica de *marketing* na indústria discográfica, na hora do hiperconsumo. [...] agora é necessário que a música se combine com um visual que funcione como moda e cinema, marca e estilo. Já não se pretende a simples imagem do cantor, mas uma criação visual feita de “desconstruções” em série, destinadas a criar um posicionamento distintivo, uma “imagem de marca” para um público jovem que está sempre à espera de novas sensações, *look* e originalidade.”⁷⁴

⁷³ Gilles LIPOVETSKY, Jean SERROY, *op. cit.*, *O Ecrã Global*, Lisboa, Edições 70, 2010, p.270

⁷⁴ *Idem*

A música associada ao vídeo já existia⁷⁵, mas é na década de oitenta, com a implementação da MTV, em 1981, que o *videoclip* se efectiva enquanto *mass media* e se dissemina, e com ele disseminar-se-ia uma imagem de cidade.

O *videoclip*, ao mesmo tempo que ilustra a cidade, constituirá o corolário — o mais compacto, o mais comercial, o mais expressivo, o mais exagerado, o mais directo ao assunto — desta relação cidade-e-a-sua-imagem. Tal como a cidade do *flanêur* do século XIX terá constituído um proto-cinema, também o *videoclip* antecipa outra coisa qualquer, uma outra imagem, uma outra cidade que ali está em potência. A intenção desta investigação é entender e esmiuçar esta cidade, a representada no *videoclip* e a outra que resulta da sua contaminação. Quais as consequências desta contaminação no ecrã e na cidade mundana? No contexto norte-americano e na realidade de Portugal? De que forma é que este imaginário do *videoclip* da década de oitenta americana interferiu na cultura arquitectónica dos anos e das década seguintes?

⁷⁵ *Idem*

PARTE I

I. NOVA IORQUE NA ERA DA SUA REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA

*I don't drink coffee I take tea my dear
I like my toast done on one side
And you can hear it in my accent when I talk
I'm an Englishman in New York*

«Englishman in New York», Sting, 1987

1.1. Origens do Imaginário de uma Metrópole Americanizada

Quando na ilha de *Manahata*, povoada pelo povo Inhape, atracou e se estabeleceu uma colónia holandesa, em 1624, que ali se implantou de forma a fazer a exploração e exportação de peles de castor, inaugurar-se-ia um ponto de chegadas e partidas infindáveis de colonos, imigrantes, mercantes, viajantes e turistas. Ser estrangeiro é, e sempre foi, uma característica intrínseca à cidade de Nova Iorque. No século XVII a prosperidade económica da ilha de Manhattan atraiu emigrantes espanhóis, judeus, trouxe escravos africanos, mas foi no século XIX que se sucedeu uma onda massiva de emigração:

“Irish peasants, German craftsmen, English Chartists - America was their common destination, and it was New York, now the principal western terminus of transatlantic traffic, where they converged.”⁷⁶

⁷⁶ Edwin G. BURROWS, Mike WALLACE, *Gotham: A History of New York City to 1898*, Nova Iorque, Oxford University Press, 1999, p.736

Entre 1820 e 1839 cerca de 500 000 emigrantes chegaram à cidade. Entre 1840 e 1859 o número de emigrantes a habitar a cidade rondava os 4 242 000, sendo que nem todos estes emigrantes permaneciam na cidade.⁷⁷ Milhares de emigrantes desembarcaram em Ellis Island⁷⁸ no século XIX, trazendo consigo todas as possibilidades e todos os problemas da Era Moderna. Em 1920 a cidade tem cinquenta vezes mais habitantes do que em 1820. Nenhuma cidade cresceu tanto, nem tão rápido. Nova Iorque é uma cidade de chegadas e partidas em que o estrangeiro sempre veio, e continua a vir, com o objectivo de *começar de novo*. Como refere Peter Quinn,

*“People always came to cities to get a new identity, since the middle ages. People come here from all over the world to make themselves up. If you want to be who you are, you stay where you are, if you want to be someone else, if you want to be part of something and new, you come to New York.”*⁷⁹

Esta constante possibilidade de mudança, de transição e de re-invenção do indivíduo e do seu estilo de vida constitui, no contexto norte-americano, uma enorme e permanente dicotomia entre uma possibilidade de progresso, esperança e prosperidade, e uma sensação de desenraizamento e desajuste na terra onde se está a estabelecer mas que (ainda) não é sua. Na verdade, esta sensação evoca a dos primeiros colonos no continente americano. Citando Bercovitch,

*“The newness of New England becomes both literal and eschatological, and [...] the American wilderness takes on the double significance of secular and sacred place. If for the individual believer it remained part of the wilderness of the world, for God's 'peculiar people' it was a territory endowed with special symbolic import.”*⁸⁰

A tendência norte-americana para uma cultura de fé no processo, e no progresso, advém de uma vertente do puritanismo⁸¹ que foi adoptada no Novo Mundo. Estabelecidos no novo continente,

⁷⁷ *Idem*

⁷⁸ A *Ellis Island Immigration Station*, situada na pequena ilha de Ellis Island, na baía de Nova Iorque, constituiu o portal de entrada de milhões de emigrantes nos Estados Unidos entre 1892 e 1954.

⁷⁹ Peter QUINN, *New York: a Documentary Film*, directed by Ric Burns, Nova Iorque, 1999, Ep.01 — *The Country and The City*

⁸⁰ Scavan BERCOVITCH, *The American Jeremiad*, 2ª edição, The University of Wisconsin Press, 2012, p.81

⁸¹ Desenvolvida sobretudo em Inglaterra, esta facção do calvinismo surge dentro de uma comunidade de protestantes radicais. O termo, que caracteriza os defensores do “mais puro” na devoção e na doutrina cristã

os colonos implementariam uma doutrina que consistia na redefinição dos escritos religiosos calvinistas, que fomentasse a construção da nova civilização e indiciasse o caminho para a prosperidade, favorecendo, também, uma nova arquitectura e uma nova forma de fazer cidade.

Alterou-se o estatuto da autoridade religiosa, revertendo o sentido do “verdadeiro Puritanismo” com vista a modelar o “Espírito da América”. O Puritanismo Americano contemplava o livre-arbítrio em relação ao pecado original desde que toda a acção fosse encetada em nome dessa prosperidade veiculada por Deus. Por outras palavras, a tolerância tornou-se um factor maleável nos meios, desde que atingidos os fins,⁸² uma vez que sucesso e riqueza eram sinais divinos que funcionavam como a recompensa do alcance da “Terra Prometida”. Segundo Hess, “*When Puritans first set foot on American soil, they did so conscious of the fact that they were bound to build the New Jerusalem.*”⁸³

Incorporou-se a história da Bíblia na experiência Americana — substituindo o território pelo passado bíblico, consagrando o presente Americano como o movimento que leva da promessa à sua realização. Este sistema fechado de história sagrada traduziu-se numa metáfora de optimização secular sem limites. Como refere Bercovitch, “*only in the United States among modern nations was the self-made man made symbol of a rising nation.*”⁸⁴

Esta retórica reflecte-se e personifica-se na figura do “Jeremias Americano”, conceito descrito por Bercovitch, que sustenta a imagem do profeta que foi expulso de Israel, mas sempre com a promessa de redenção.⁸⁵ A Jeremiada americana contempla esta tensão entre *medo e esperança, ideal e real, promessa e condenação, religioso e secular* que fundamenta a construção da dinâmica social e económica do Novo Mundo. Citando Hess,

“Yet being theological in nature the content of the sermon could never be proven. It was universal but at the same time unachievable. This does not mean that it had no material or

calvinista inglesa, defendia a sua separação de todos os outros grupos cristãos. Discordando de diversos rituais e práticas do catolicismo, nomeadamente, o poder hierárquico dentro da igreja, defendendo que cada indivíduo ou congregação era o responsável directo perante Deus, dispensando os sacerdotes como mediadores.

⁸² Foi neste contexto que se legitimou o genocídio da população nativa americana, a escravatura, o transporte e a exploração forçados e deliberados de população negra oriunda de África, e o McCartismo que espiava e processava quem indiciasse alguma forma de dissidência política durante a década de 50.

⁸³ Andreas HESS, *American Social and Political Thought: A Concise Introduction*, Edinburgh University Press, 2000, p.15

⁸⁴ Scavan BERCOVITCH, *The American Jeremiad*, prefácio da edição de 2012, The University of Wisconsin Press, 2012 p. XIV

⁸⁵ “Olha, ponho-te neste dia sobre as nações, e sobre os reinos, para arrancares, e para derrubares, e para destruíres, e para arruinares; e também para edificares e para plantares.”, Bíblia Sagrada, Velho Testamento, Livro de Jeremias, 1, versículo 10

*cultural effects, it just meant that it was part of the 'logic' never to reach the final aim; in other words: the path became the aim.”*⁸⁶

O “Jeremias Americano” adiciona o factor progresso à doutrina religiosa, amplia a esperança e torna a ambição não só um factor aprovável, como desejável para a teoria da bondade original, ao invés do Velho Continente onde raízes religiosas profundas instigavam uma sociedade absolvida na culpa vitalícia. Esta opção teológica viria a alicerçar o Excepcionalismo Americano, a teoria baseada na convicção de que os Estados Unidos — A América — seriam “*The City upon a Hill*”⁸⁷, um país novo, único e escolhido para ser exemplar e o exemplo para as outras nações. Como refere Bercovitch,

*“Of all symbols of identity, only America has united nationality and universality, civil and spiritual identity, only America has united history, the country’s past and paradise to be, in a single synthetic ideal.”*⁸⁸

Deste modo, o empreendimento *América* constituiu a plataforma para reconfigurar a forma como o Puritanismo era professado, reinventando a tradição europeia com vista a veicular e a efectivar a missão terrena dos colonos ingleses — a *causa divina* que foi a sua emigração.

Se a “América” era o objectivo, “Nova Iorque” era o veículo.

Nova Iorque é, e sempre foi, primordialmente, um porto, fomentando a deslocação de bens e pessoas que tanto caracterizam a cidade — “*the waterfront itself [is] the primal source of the city’s power and prosperity.*”⁸⁹ Este porto desde sempre significou, de alguma forma, abundância. Abundância de pessoas a entrar, de pessoas a sair, de mercadoria, de tráfego náutico e de escala. As margens da cidade eram definidas por inúmeros cais para os quais convergia uma imensidão de embarcações, através das quais, recebia toda a espécie de mercadoria e informação, vindas de todos os

⁸⁶ Andreas HESS, *op cit*, p.24

⁸⁷ “Vós sois a luz do mundo; não se pode esconder uma cidade edificada sobre um monte;” Mateus 5:14 Baseado no versículo de Mateus, John Winthrop, o grande responsável pela colonização religiosa, de origem puritana, nos Estados Unidos escreveu no sermão “*A Model of Christian Charity*” em 1603: “*Wee shall be as a City upon a Hill, the eyes of all people are upon us*”.

Com este legado implementou a origem do Novo Continente. “*The City upon a Hill*” referia-se inicialmente à cidade de Boston, mas generalizou-se e tornou-se o ex-libris do Excepcionalismo Americano, sendo parafraseado em discursos políticos de John Kennedy, Ronald Reagan e Bill Clinton.

⁸⁸ Scavan BERCOVITCH, *op. cit.*, p.86

⁸⁹ James SANDERS, *Celluloid Skyline: New York and the Movies*, Nova Iorque, Alfred A.Knopf, 2003, p 266

cantos do globo. A baía de Nova Iorque abocanha o oceano e engole avidamente a avalanche de mundo que entra por si diariamente. Segundo Sanders,

“[W]hen South Street’s piers bustled with the strange names and ensigns of foreign vessels, the hubbub of accents and dialects, and the bounty of exotic goods arriving from the most distant places on Earth [...] New York’s waterfront has been the country’s major place of contact with the world beyond its shores [...] where America came in regular contact with ‘the other’.”⁹⁰

A imagem da cidade de Nova Iorque será abordada, primeiramente, deste ponto de vista — da margem, da frente de rio, no limite térreo — seja de fora para dentro, seja de dentro para fora. O contorno que define a Nova Iorque entre o Rio Hudson e o East River estabelece a imagem inevitável e imperativa de *chegada* e/ou de *partida* da cidade.

Por exemplo, o filme de Elia Kazan, *Há Lodo no Cais* (*On the Waterfront*, 1954) incide sobre a gigantesca escala do porto que cobre as margens de grande parte da cidade. A cena inicial é marcada por um enorme navio ancorado, cuja presença colossal contrasta com o tamanho ínfimo dos botes e barcos rebocadores ao seu lado. Esta imagem antecede a trama onde o poder corrupto sindical do porto domina e confronta a comunidade de estivadores.

Explorando a chegada e a distribuição de contentores, bem como a dinâmica “das margens” de Nova Iorque, esta discrepância de escalas está sempre, e de certa forma, subjacente ao longo de todo o filme.

Para além da já referida disparidade entre a contestável administração do porto e o trabalho do estivador que está na base do enredo, todo o filme se divide entre duas cotas; um porto cinzento, carregado e violento *em baixo*, e a cidade *em cima*, onde os estivadores e um padre (Karl Malden) tecem uma solução para a exploração de que estão a ser alvo. Há ainda um terraço num telhado, enfatizando o *topos* que proporciona esta distância *acima*, onde Terry (Marlon Brando) se dirige sempre que procura uma certa redenção,⁹¹ uma catarse do mundo lá *em baixo*.

⁹⁰ *Idem*, pp. 266, 267

⁹¹ Terry era conivente com um bando de *gangsters* ligados ao sindicato de estivadores do porto de Nova Iorque. Por se apaixonar pela irmã de um estivador assassinado em consequência de ter feito frente às medidas corruptas do sindicato, Terry vive em culpa e tenta redimir-se ao longo de todo o filme.



01. *On the Waterfront*, Elia Kazan, 1954

Estas narrativas passadas em zonas específicas da cidade, estes *zooms* arquitectónicos, antecipam, por exemplo, aquilo que será a abordagem do *videoclip* à paisagem urbana neles representada. Como iremos ver, a captação de atmosferas urbanas específicas, muitas delas herdadas da realidade cinematográfica, não só definem um campo espacial de experimentação (a cidade em imagem), como redefinem a própria apreensão e percepção da cidade e das suas especificidades arquitectónicas.

É de salientar que incidindo o *On The Waterfront*, sobre esse lugar limítrofe da cidade — o porto — estamos, mais uma vez, perante duas escalas distintas, a terra de um lado e o mar do outro, isto é, na *fronteira* que define a margem entre “*The City upon a Hill*” e o mar.

De acordo com Hess, a *fronteira*, constitui um elemento expansionista: “[A]s the Frontier was the sea, and it was a Frontier where America’s exceptionalist past would find its future.”⁹²

A ausência de barreiras para explorar uma imensidão de terra aquando da colonização inglesa conduziu a que, no contexto norte-americano, a *fronteira* deixasse de ser vista e percepcionada como um limite, mas sim como um início, nunca estanque e absolutamente amovível, de oportunidades ilimitadas. A “Fronteira” americana pressupõe sempre expansão e o que está *para além*, que é assim sublinhado por Turner:

⁹² Andreas HESS, *op. cit.*, p.05

*“American social development has been continually beginning over again on the frontier. [...] Thus the advance of the frontier has meant a steady movement away from the influence of Europe, a steady growth of independence on American lines.”*⁹³

Tanto o “Excepcionalismo Americano”⁹⁴, como este conceito de “Fronteira”, têm a si implícita a ideia de superação. Se no interior dos Estados Unidos se conquistava território, em Nova Iorque conquistava-se céu. Um dos expoentes máximos da extrapolação da “Fronteira”, da superação de limites e da materialização do Excepcionalismo Americano traduziu-se na edificação dos primeiros arranha-céus em Nova Iorque. A construção em altura foi uma resposta estética e arquitectónica aos avanços tecnológicos, um elogio ao progresso e à prosperidade do final do século XIX, uma manifestação e um monumento de poder que todos possam ver, de qualquer ponto da cidade. Numa cidade que foi uma cobaia económica, social, industrial, financeira, arquitectónica e urbanística, os arranha-céus constituíam não só a celebração do poderio económico e tecnológico americano, como a sua efectivação. O edifício mais alto do mundo era o resultado e a confirmação da experiência “América”. Como refere Benjamim Flowers,

*“[The] Empire State Building must be understood as more than a business venture. It was, as we shall see, a building intended to celebrate a new America, built by men [...] who were themselves new Americans.”*⁹⁵

⁹³ Frederick Jackson TURNER, *The Significance of the Frontier in American History*, <<http://www.learner.org/workshops/primarysources/corporations/docs/turner.html>> (acedido a 18.10.2013)

⁹⁴ No seguimento do conceito de *Jeremiada Americana* e de *City Upon The Hill*, o Excepcionalismo Americano, elemento central da identidade e cultura do povo norte-americano, consistirá na crença de que os Estados Unidos da América serão uma nação “Eleita por Deus”, um modelo e o um exemplo para as outras nações. Segundo esta ideologia, estabelecida e enraizada desde a instauração do “Novo Mundo”, a América e os Americanos serão especiais e excepcionais na medida em que são incumbidos de salvar o mundo se si próprio. Simultaneamente, deverão manter um elevado nível de compromisso espiritual, político e moral no que respeita ao seu excepcional destino. De acordo com Deborah L. Madsen,

“Exceptionalism describes the perception of Massachusetts Bay colonists that as Puritans they are charged with a special spiritual and political destiny: to create in the New World a church and a society that would provide the model for all nations of Europe as they struggled to reform themselves (a redeemer nation). In this view, the New World is the last and best chance offered by God to a fallen humanity that has only to look to His exceptional new church for redemption.”

in Deborah L. MADSEN, *American Exceptionalism*, University Press of Mississippi Jackson, 1998, pp.01, 02

⁹⁵ Benjamin FLOWERS, *Skyscrapers: The Politics and Power of building New York City in the Twentieth Century*, Nova Iorque, University of Pennsylvania Press, 2009, p.15

O casamento da arquitetura com a alta finança expressou, nestas construções, todas as expectativas do sonho americano — *“skyscrapers, like the spires of cathedrals and churches, nevertheless express a desire to ascend to the heavens.”*⁹⁶

Os arranha-céus redefiniram o desenho da cidade, alteraram a sua sombra, ampliaram a linha do horizonte, desviaram o percurso do vento, re-ordenaram a lógica da vida urbana e iconizaram Nova Iorque tornando-se o seu emblema. As firmas competiam entre si, financiando a construção destes arranha-céus que, no início do século XX, cresciam quase espontaneamente, de acordo com a riqueza e o estatuto dos seus promotores. Os edifícios tornaram-se o distintivo das empresas e o axioma da auto-representação americana. De acordo com A. Stern, a imponente imagem oferecida por este conjunto de arranha-céus a quem chega a Manhattan é, mais do que um cartão de visita, uma imagem-reclame à mais profunda e emergente identidade americana.

*“Manhattan has this great advantage, even before airplanes, is that you can get back from it and SEE it. You can take a picture of it. You can throw people as they arrive from Europe, not only emigrants (they don’t care about them), but all those rich people getting off from those minnows. They look up and see Lower Manhattan and they say ‘what is that building? The Bankers trust company. What is that building? The Singer’s Soar Machine Company.’ What a Symbol! What an Advertisement!”*⁹⁷

Em *Skyscrapers of New York City from North River*, o filme dos irmãos Lumière de 1903, a cidade é filmada num movimento flutuante, acompanhando o percurso do rio ao longo da margem sul de Manhattan. O filme, de aproximadamente três minutos, é mudo. Nesta época era comum acompanhar as projecções dos filmes com música ao vivo. O percurso que percorre a frente de rio é envolto em vapor, de onde se vão avistando vários cais como *Pensylvania* ou *American Fruit Company*, com a imagem nublada dos arranha-céus que se vão sucedendo e definem essa linha que desenha o contorno da imagem da cidade. O gesto de filmar a cidade, alterou-a para sempre, uma vez

⁹⁶ *Idem*

⁹⁷ Robert A. STERN, in *New York, a Documentary film*, realizado por Ric Burns, Nova Iorque, PBS, 1999, Ep.05 *Cosmopolis*

que, “*The city was immaterialized and turned into a sign system, which, however, evaded definite readings.*”⁹⁸

Esta cordilheira de arranha-céus ilustrará, inevitavelmente e para sempre, o imaginário daqueles que chegam e partem de Nova Iorque, bem como aqueles que ali permanecem.



02. *Skyscrapers of New York City from North River*, Irmãos Lumière, 1903

Em 1967, Andy Warhol filmaria o *Empire State Building* entre as oito horas e seis minutos da manhã e as duas horas e quarenta e dois minutos da madrugada do dia seguinte. Esta experiência resultaria num filme de seis horas e trinta e seis minutos. O enquadramento é fixo desde o início ao fim e a narrativa centra-se no confronto da luz, na sua variação ténue e gradual, com o arranha-céus,

⁹⁸ Caroline ROSENTHAL, *New York and Toronto Novels after Postmodernism – Explorations of the Urban*, Nova Iorque, Camden House, 2011, p.01

sólido e magnífico. O objectivo deste filme, segundo Warhol, seria “*ver o tempo passar*”⁹⁹, dando-nos a possibilidade de assistir ao que (não) acontece ao edifício mais alto de Nova Iorque no intervalo de tempo compreendido entre a manhã das 8:06h e a noite escura das 2:42h.



03. *Empire*, Andy Warhol, 1967

Em *Empire*, assistimos, exactamente à antítese daquilo que viria a ser o *videoclip*. O filme é, intencionalmente, lento, demorado, monótono e estático, com a excepção do movimento resultante das variações de luz. O tédio intencional deste filme contrasta com atmosfera de expectativa, influência e poder que a construção do Empire State Building provocou. O maior arranha-céus do mundo, pode, afinal, constituir um grande vazio e é sob esta perspectiva que Warhol aborda — e celebra — a arquitectura do edifício. A cultura norte-americana e a noção de arte alteraram-se profundamente depois de Warhol:

⁹⁹ *Empire*, Andy Warhol, 1964, in <http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=89507> (acedido a 14.11.2013)

“He would take the idea of art in the age of mechanical reproduction to its logical extreme. Permanently breaking the wall dividing fine art and commerce. Grasping as no one before or since the function of fame in a mass society.”¹⁰⁰

Ao enquadrar e retratar o *Empire State Building* em tempo real, durante um dia e parte de uma noite, Warhol transformou e colocou o edifício, automaticamente, na sua colecção de retratos de celebridades consagrando-o num ícone do século XX.

Nova Iorque foi, e será daqui para frente, um ícone inconfundível na fotografia, cinema, vídeo e televisão. O desenho urbano delineado por uma rigorosa e específica ortogonalidade e o *skyline* definido por uma muito particular mancha de arranha-céus, fazem desta cidade um lugar identificável, praticamente, à primeira vista. Esta imagem de marca, será amplamente utilizada nos videoclips e no papel que este dispositivo teve na reconfiguração da Cidade.



04. «What's Love got to do with it», Tina Turner, 1984

¹⁰⁰ *Andy Warhol: A Documentary Film*, realizado por Ric Burns, PBS, 2006

Nos *videoclips* de Tina Turner, «What's Love got to do with it» (Mark Robinson, 1984) e de Madonna, «Papa don't Preach» (James Foley, 1986), a cidade de Nova Iorque é filmada de fora para dentro num movimento de aproximação ténue no primeiro caso e em *flashes* no segundo. Em ambos, as imagens da cidade, nomeadamente do *skyline* de Manhattan, funcionam como introdução das intérpretes.

A silhueta dos arranha-céus que formam Manhattan sofre uma aproximação gradual, acompanhando o movimento do *ferry-boat* quando surge Tina Turner, que segura no testemunho da imagem e se passeia num *flirt* com as ruas. O protagonismo da cidade — o conjunto de arranha-céus monumental, cénico e poderoso — é transferido para a intérprete quando começam os primeiros versos. Aqui, o foco passa para Turner da mesma forma que a cidade passa do primeiro para o segundo plano, e a escala de cidade se ajusta à escala do indivíduo.

Esta deslocação do todo para a parte é evidente, também, mas de outra forma em «Papa don't Preach». Madonna aparece em passo ritmado a seguir a uma sequência de imagens sincopadas, numa espécie de *zoom-in* na escala da cidade que vão desde o *skyline* de Manhattan — o todo —, à frente de rio, à Estátua da Liberdade, ao cais de *ferry* de *Staten Island Whitehall Terminal* e a imagens de quotidiano de rua — a parte — .



05. «Papa don't Preach», Madonna, 1986

A Nova Iorque pós-moderna e pós-industrial da década de oitenta continua a ser um porto, mas não sob a mesma designação e configuração do que a Nova Iorque da primeira metade do século XX, no auge da sua Industrialização. Nova Iorque sempre se construiu sobre o seu próprio mito, constituindo os seus arranha-céus essa imagem icónica para qual e da qual converge a força magnética da cidade, movida sobretudo pelo fascínio da cidade-onde-tudo-é-possível, nas palavras de Bertellini,

*“America’s cultural imagery had repeatedly referred to New York City through the biblical images of Babel and Babylon, thus turning the nation’s largest metropolis into the captivating, wicked city par excellence.”*¹⁰¹

É inevitável referir que este movimento de *Chegada*, bem como o carácter de captação do olhar exercido pelos arranha-céus — seja em torno, seja estático ou em aproximação — advém do impulso, e do já referido fascínio, inerentes ao desejo de alcance dessa *fronteira* fomentada pelo Excepcionalismo Americano que é a de ascender, literalmente, à “*City Upon the Hill*”.

*“New York has always been marked by an exchange process, being a port culture, being founded on trade, it’s not just a trade of material goods, but it’s a trade of ideas, it’s a trade of people, it’s a trade of things [...]. [But what] is being exchanged is really desires. You have this constant striving for moving up, for attaining something. And out of that process you have this kind of constant feeling that somehow where you are is not sufficient and you want to move up higher.”*¹⁰²

Tal como veremos no próximo ponto deste Capítulo, Nova Iorque incorporará a Terra Prometida em que a arquitectura e seus arranha-céus simbolizam esse monumento ao poder, absoluto e (in)atingível pelo *self-made man* e em que o alcance ao seu topo constitui uma espécie de redenção. Andy Warhol disse,

¹⁰¹ Giorgio BERTELLINI, *Italy in Early American Cinema: Race, Landscape, and the Picturesque*, Bloomington, Indiana University Press, 2010, p.137

¹⁰² John Kuo Wei TCHEN, *New York: A Documentary Film*, realizado por Ric Burns, Nova Iorque, PBS, 1999, Ep.05 – *Cosmopolis*

*“Once atop the Empire State Building, the most spectacular view in the world was spread at my feet. [...] other buildings are dwarfed by this engineering marvel. [...] Here I was often at cloud level nearly a quarter of mile above the streets.”*¹⁰³

1.2. O Céu é o Limite: Arranha-céus e MTV na redefinição da Cidade e sua Imagem

No *videoclip* de «The Tide is High», de Blondie (Hart Perry, 1980), a representação do, já anteriormente referido, desejo de almejar o topo insinua-se numa rua de Nova Iorque, com um *travelling* sobre os elementos da banda, um a um, a olhar para cima. A evocação aos céus passa por diversas alusões ao espaço, pela aparição de Darth Vader¹⁰⁴ que pontua assiduamente todo o *videoclip* e partes de filme de arquivo do lançamento de um foguetão.

Este imaginário espacial é, aliás, bastante recorrente durante a década de oitenta nos Estados Unidos. As políticas de Reagan durante a Guerra Fria passavam não só por conquistar o espaço sideral,¹⁰⁵ mas também, por o ocupar e militarizar.¹⁰⁶ O desejo americano de conquistar o céu é evidente no discurso de Reagan, relativo ao acidente do vaivém espacial *Challenger* em Janeiro de

¹⁰³ Andy WARHOL, *I'll be your MIRROR: The Selected Andy Warhol Interviews*, edited by Kenneth Goldsmith, Carroll&Graf Publishers, Nova Iorque, 2004, p.54

¹⁰⁴ Personagem da série de filmes de ficção científica 'Star Wars', constituída por seis partes, realizada por George Lucas entre 1977 e 2005.

¹⁰⁵ Entre 1981 e 1989 foram efectuadas trinta e duas missões espaciais com as respectivas naves - *Columbia* (primeira missão em Abril de 1981), *Challenger* (primeira missão em Abril de 1983), *Discovery* (Primeira missão em Agosto de 1984), *Atlantis* (primeira missão em Outubro de 1985).

¹⁰⁶ Em 1983 Ronald Reagan anuncia um sistema defensivo de radares e mísseis de longo alcance - *SDI (Strategic Defense Initiative)* - colocados em terra e no espaço que permitissem interceptar e disparar contra um eventual ataque nuclear da União Soviética, permitindo criar um escudo espacial sobre o país. Este sistema ficou conhecido como 'Star Wars' e o discurso de Março de 1983 em Orlando, Florida, onde Reagan o anunciou, por 'Darth Vader Speech'. Este programa teve repercussões colossais no desenvolvimento de equipamento e acentuou a tensão entre os Estados Unidos e a União Soviética na conquista de um possível monopólio do poder espacial e, consequentemente nuclear.

1986¹⁰⁷: “We have grown used to the idea of the space and perhaps we forget that we’ve only just begun, still pioneers [...] taking a chance to expand man’s arises.”¹⁰⁸



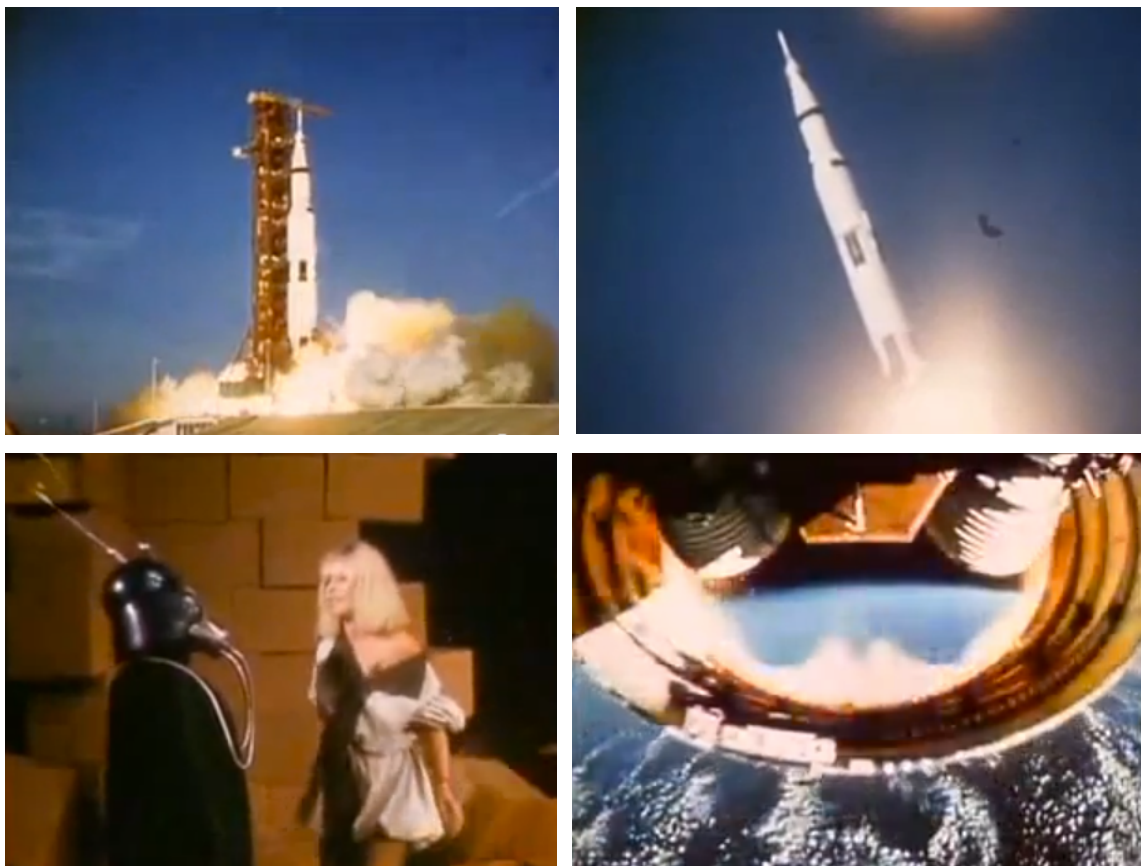
06. «The Tide is High», Blondie, 1980

Esta aspiração é enfatizada no *videoclip* do tema que se consagraria como tributo à tripulação do *Challenger*, «Fourth Rendez-Vous»¹⁰⁹ (1986) de Jean-Michel Jarre — , cujo início é marcado pelo excerto do discurso de 1 de Setembro de 1962 de John F. Kennedy, “We choose to go to the moon in this decade and do the other things, not because they are easy, but because they are hard.”

¹⁰⁷ O vaivém espacial Challenger, explodiu 73 segundos depois de ser lançado, na sua décima missão espacial, a 28 de Janeiro de 1986. Todos os membros da tripulação, um total de sete, morreram.

¹⁰⁸ *Challenger: President Reagan’s Challenger Disaster Speech – 1/28/1986*, in <<http://www.youtube.com/watch?v=Qa7icmqgsow>> (acedido a 15.12.2013)

¹⁰⁹ Inicialmente, Jean-Michel Jarre compôs o tema «The Last Rendez-Vous» que consistiria numa parceria entre Jean-Michel Jarre e o astronauta e saxofonista Ron McNair (membro da tripulação do *Challenger* em Janeiro de 1986) que tocaria uma parte da música do espaço, de dentro do vaivém *Challenger*. «The Fourth Rendez-Vous» ficaria o tema-tributo para a tripulação desaparecida a 28 de Janeiro de 1986. «Fourth Rendez-Vous», Jean-Michel Jarre, 1986 in <https://www.youtube.com/watch?v=vCLEZM_N0K8> (acedido a 15.12.2013)



07. «The Tide is High», Blondie, 1980

O discurso profético de Winthorpe — *The City upon a Hill* — e o conceito de *fronteira*, sempre ultrapassável e transponível instigou este estado de espírito em que, uma vez atingido o céu, seria sempre possível e, sobretudo, necessário ultrapassá-lo.

Em «The Tide is High», o desejo de subir é enfatizado pelo refrão da letra da música original de John Holt (The Paragons, 1967), “*The tide is high but I’m holding on / I’m gonna be your number one*”. “*Number One*” parece ser sempre o eco de fundo que ilustra esta sequência de imagens que impelem à subida, a ser-se sempre o primeiro e a chegar ao topo.

A capa do single de «The Tide is High» é uma imagem de Debbie Harry no terraço (ou seja, no topo) de um edifício de Nova Iorque, o lugar do “*Number One*”, do primeiro, é sempre *em cima* ou *para cima*.

Embora Andy Warhol tenha filmado *Empire* com o objectivo de “ver o tempo passar”, aquilo a que se assiste é precisamente a uma suspensão do tempo que só é permitida por se estar àquela cota. O estar *em cima* é o privilegiado intervalo da vida mundana. Segundo Sanders, “*just a few floors above*

*the street, and right in the heart of the city, the rooftop nonetheless remains, for many New Yorkers, the 'nearest thing we have to heaven..'*¹¹⁰



08. «The Tide is High», Blondie, 1980

O terraço estabelece essa relação urbana entre o vertical do edifício e o horizontal que permite flutuar na altura conquistada, o lugar intermédio entre a terra e o céu. Acrescenta uma camada espacial e arquitectónica ao edifício que amplia as suas possibilidades de vivência *da* e *na* cidade, e enquanto espaço-limite do edifício, esculpe-o. De acordo com Sanders,

*“ [T]he terrace was not only a platform to view the skyline, it was among the elements that most shaped the skyline. In a very real sense, the distinctive ziggurat top of the traditional New York apartment house was built of terraces, of setback after setback carving away the mass of building in a powerfully sculptural manner. ”*¹¹¹

¹¹⁰ James SANDERS, *op. cit.*, p.257

¹¹¹ *Idem*, p.248

O terraço cria um lugar para a intimidade no aglomerado e na multidão da metrópole, no exemplo já referido de *On the Waterfront*, o lugar onde Terry (Marlon Brando) se salvaguarda do mundo, é um terraço. É lá que consegue reencontrar uma certa inocência, uma certa liberdade e a sensação de escape à realidade terrena, propiciada por esta distância vertical:

*“Terry has made a little world for himself on the roof, a place located as far as possible from the docks bellow — a realm of sky and clouds, where his only companions are his racing pigeons.”*¹¹²

O facto de Terry partilhar o terraço com o seu bando de pombos amestrados (que significavam o conforto e a idoneidade)¹¹³, acentua a ideia de que estar no terraço se imiscui com a sensação de voo.



09. «We Want the Airwaves», Ramones, 1981

¹¹² *Idem*, p.348

¹¹³ Estes pássaros, elementos apaziguadores, na vida de Terry, são mortos, a determinada altura, como forma de retaliação, deixando Terry devastado.

A sequência de aviões a levantar voo e a aterrar é filmada de um terraço no *videoclip* de «We Want the Airwaves», dos Ramones (Maureen Nappi, Craig Leibner & Kirk Heflin, 1981). No terraço de um edifício com a mancha de arranha-céus enquanto cenário, dos quais se destacam o *Con Edison Building* e o *Empire State Building*, Joey Ramone canta “We want the world / and we want it now / We’re gonna take it anyhow – We Want the airwaves.” O topo de um arranha-céus em Nova Iorque assume-se, simbólica e irrefutavelmente, como o lugar a partir do qual é mais óbvio almejar desejos.

Porque é de cima que se tem a vista epitomizada da cidade e do mundo, no último piso, contempla-se “the most spectacular view in the world.”¹¹⁴ Só voando ou estando tão alto se consegue um domínio tão totalizante e amplo do olhar, o topo traz a si adjacente uma sensação de poder que remete para o lugar — inatingível e inimputável — onde está Deus e de onde se vê tudo.¹¹⁵

A extrapolação do limite — considerando o limite como o horizonte visível — permanece uma característica intrínseca a esta cidade. No início do século XIX, após a Revolução Americana (1775-1783), houve a necessidade de reestabelecer a ordem, reestruturar a cidade, redesenhar o sistema de acessos e de reconfigurar o desenho urbano à escala das transacções esperadas no novo estatuto de país independente. Inicialmente, Manhattan era cheia de relevo topográfico, constituída por montanhas, vales e escarpas que delineavam as margens da ilha.

Para conseguir efectivar todas as alterações pretendidas para inaugurar o século XIX, a geografia da ilha foi toda transformada, Manhattan foi completamente nivelada de forma a receber um plano que consistia numa malha ortogonal que ocuparia praticamente toda a superfície da ilha. Tal como Wallace refere — “This would become one of the most man made artificial spaces in history of the planet.”¹¹⁶

Este plano denominar-se-ia Commissioner’s Plan (1811)¹¹⁷ e anteciparia a configuração de Nova Iorque, tal como a conhecemos. A redefinição da cidade contemplava um crescimento racional e um incremento do mercado imobiliário fomentado pela organização em grelha, que facilitava a

¹¹⁴ Andy WARHOL, *I’ll be your MIRROR: The Selected Andy Warhol Interviews*, op. cit., p.54

¹¹⁵ Os apartamentos em últimos andares de Nova Iorque – as *Penthouses* – são sempre os mais caros e os edifícios mais altos são sempre de grandes empresas. Há uma relação directa entre altitude e poder, particularmente, em Nova Iorque.

¹¹⁶ Mike WALLACE, *New York: A Documentary Film*, Ep. 01 - *The Country and The City*, op.cit.

¹¹⁷ O *Commissioner’s Plan*, plano elaborado em 1811, foi feito a pedido da *New York Legislature*. O plano começou a ser considerado em 1807 com a nomeação de uma Comissão, inicialmente constituída por um autarca, um advogado e um topógrafo e previa uma intervenção urbanística de grande escala entre a Washington Square e o Bronx, assim como a reconfiguração urbana na Baixa de Nova Iorque. Consistia numa malha ortogonal imensa que cobriria praticamente toda a ilha de Manhattan.

compra e venda de terreno, definido em lotes ortogonais. O empreendimento não se esgotava nos seus objectivos financeiros e imobiliários, tendo também o objectivo cívico de combater a insalubridade e promover a saúde pública. As ruas largas, infinitas e ortogonais proporcionavam uma circulação ampla e abundante de ar.¹¹⁸ O maior e mais ambicioso projecto na história do desenho urbano criou e estabeleceu as condições físicas e geográficas para esta cidade se tornar num centro inesgotável de empreendimentos e transacções comerciais, garantindo uma prosperidade, à qual Nova Iorque ficaria para sempre associada. De acordo com Wallace, a grelha regular definiria tudo o que a cidade de Nova Iorque significa e é:

*“One – **Imperial**: there is a notion of expansion, northwards and numbers run up; Two – **Democratic**: because the streets are going to be numbered and not going to be named; Three – **Efficient**: because it makes easy for emigrants and people that don’t speak english to navigate to their work places and selling places; Forth – a **Sense of Routinising and Revigorasing the Real State market** because everything is gridded up in advance so that you can sell and buy plots easily in great convenience.”*¹¹⁹

Esta espécie de Niilismo urbano transformou o território numa tábula rasa para um projecto de cidade. Sobrepos um desenho rígido sobre um solo natural e orgânico e converteu a paisagem original numa malha quadriculada urbana e construída. Nasceu assim, esta metrópole, nos e dos destroços da natureza. E assim, germinou a ideia — que para sempre ficou associada a este lugar — de que *Tudo é Possível*. Wallace constata que:

*“Perhaps the most extraordinary is the conviction that you are going to totally triumph over nature, and the notion that you can, in fact, shape/ re-shape/ reformulate things, as again, near the bone of New York idea.”*¹²⁰

¹¹⁸ Edwin G. BURROWS, Mike WALLACE, *op cit*, p.420

¹¹⁹ Mike WALLACE, *New York: A Documentary Film*, Ep. 01 - *The Country and The City*, *op.cit.*

¹²⁰ *Idem*

A uniformização da cidade em blocos consecutivos, idênticos ou não entre si, determinou uma ordem, um controlo, sobre o caos da metrópole e, veio, mais uma vez, personificar física e simbolicamente a ideia de extrapolação da *fronteira*. As avenidas largas, infinitas, paralelas e perpendiculares em direcção aos rios, “*seem somehow a representation of the american limitlessness, geographic limitlessness.*”¹²¹

E é no seguimento desta superação e sobreposição — de possibilidades imensas, de reformulação, de mudança, de destruir e começar de novo — que a cidade proporciona uma sucessiva representação e re-criação de si própria. Stern refere que “*One thing about New York is that New York has made allways its own myth.*” A devastação do território com vista a receber a malha urbana nova iorquina e os arranha-céus que posteriormente ali se ergueram exprime a materialização e consumação da profecia do Jeremias, a quem Deus consentiu que “arrancasse, derrubasse, destruísse e arruinasse” no sentido de “plantar e edificar”¹²² depois. Nova Iorque é este conjunto, de território e mapa, de esforço e vontade, de realidade e ficção, e portanto é a génese e o resultado desse enredo que é o seu próprio mito. E o mito é um fenómeno de “criação”; “*Myth, then, is always an account of a “creation”; it relates how something was produced, began to be. Myth tells only of that which really happened, which manifested itself completely.*”¹²³

A origem de Nova Iorque estará alicerçada na sua própria auto-construção e, sobretudo, na sua própria auto-representação. Nova Iorque é uma cidade que pertence ao imaginário de todos, e mesmo aqueles que nunca visitaram Manhattan conseguem sentir-se familiarizados com a sua atmosfera arquitectónica, social e urbana porque, “*New York seems immediatly acessible to the camera. Any image from almost any corner of the city is immediatly recognisable as a piece of New York.*”¹²⁴ A presença assídua da sua imagem na cultura ocidental, advinda do contacto com as máquinas de filmar e fotográficas construiu e permitiu esta ubiquidade tão característica que é a de habitar, ocupar e reconhecer Nova Iorque sem se ter, necessariamente, de *lá estar* ou de *lá ter estado*. É uma cidade que não existe apenas geograficamente mas também (e sobretudo) na imaginação. A Nova Iorque que realmente predomina é a da ficção, a da imagem, segundo Stoichita, “[A] Construção artificial, [...]

¹²¹ Robert A. STERN, *New York: A Documentary Film*, Ep. 01 - *The Country and The City*, op.cit.

¹²² Ver nota 85

¹²³ Mircea ELIADE, *Myth and Reality*, Nova Iorque, Harper Torchbooks, 1975, p.06

¹²⁴ Thom ANDERSEN, *Los Angeles Plays Itself*, realizado por Thom Andersen, Thom Andersen Productions, 2004

apresenta-se como existindo em e por si mesmo. Não copia necessariamente um objecto do mundo, mas projecta-se no mundo. Existe.”¹²⁵

E foi a reprodução e proliferação da *Imagem* da Cidade de Nova Iorque que permitiu a sua efectivação e a sua ubiquidade, na qualidade de algo que *Existe*, de facto, e que nos é familiar sem que nunca lá tenhamos estado geograficamente. Walter Benjamin refere que a reprodução técnica “pode colocar o original em situações que nem o próprio original consegue atingir. Sobretudo, ela torna-lhe possível o encontro com quem a apreende, seja sob a forma de fotografia, seja sob a forma de disco. A catedral abandona o seu lugar para ir ao encontro do seu registo num estúdio de um apreciador de arte, a obra coral, que foi executada ao ar livre ou numa sala, pode ser ouvido num quarto.”¹²⁶

No caso da “Reprodutibilidade Técnica da Imagem da cidade de Nova Iorque”, que aqui é abordada, distinção entre cópia e original não se coloca, uma vez que ambas se imiscuem, se influenciam e se completam reciprocamente. Richard Blake sublinha que a indústria cinematográfica que começou em Nova Iorque tornou-a objecto, cenário e por vezes personagem central de inúmeros filmes, consagrando-a num lugar cuja realidade só se efectiva através da fusão do seu lugar urbano e geográfico com o seu imaginário *mítico*,

*“[A] film that is shot in New York (or that is about New York) is both an entity in its own right and a lens or medium through which one views the City. We can’t have a film about New York without the real New York; and at least for people like Baudrillard, we can’t have the real New York without films about New York.”*¹²⁷

A sobreposição de camadas de realidade que consistem na cidade em si, promovem-na a um “*labyrinth, an encyclopaedia, an emporium, a theatre, the city is somewhere where the fact and imagination simply have to fuse*”¹²⁸, conduzindo à criação e construção de uma espécie de Terra Prometida “*where people were relatively free to act as, and become what, they pleased.*”¹²⁹ A Terra Prometida constitui esta

¹²⁵ Victor STOICHITA, *op. cit.*, p.10

¹²⁶ Walter BENJAMIN, *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica*, in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d’Água, 1992, p.78

¹²⁷ Richard E. BLAKE, *Street Smart: The New York of Lumet, Allen, Scorsese and Lee*, The University Press of Kentucky, 2005, p.10

¹²⁸ David HARVEY, *The Condition of Postmodernity - An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Malden, Blackwell Cambridge MA & Oxford UK, 2004, p.05

¹²⁹ *Idem*

Nova Iorque mítica e em que a figura do Jeremias é a de todos os que para ali afluem com a promessa *começar de novo*. Citando Robert A. Stern,

*"You can come here and re-invent yourself, or you can be born here and re-invent yourself, and you can change yourself, and if you can change yourself, presumably in a process, you are changing the whole structure of the world you operate, in order to make you a new fictive reality in a life."*¹³⁰

A possibilidade de ter uma vida nova e melhor, e a urgência de beneficiar da sua errância, faz da figura do Jeremias americano um empreendedor solitário, erguendo, com os seus progressos individuais, um projecto colectivo. Na verdade, o verificar-se uma tensão entre um ideal colectivo e o esforço individual é absolutamente conveniente para legitimar ambos. De acordo com John M. Murphy,

*"The [American] jeremiad deflects attention away from the possible institutional or systemic flaws and toward considerations of individual sin. Redemption is achieved through the efforts of the American people, not through a change in the system itself... The jeremiad, then, serves as a rhetoric of social control."*¹³¹

A jeremiada americana delineou o contorno de um estilo de vida muito específico que resultaria no desabrochar da sociedade capitalista. O materialismo foi santificado e desenvolveu-se no Novo Mundo, a ideia de "Sonho Americano", onde "sonho", como profecia, sustentava uma fortuna vindoura — *"golden opportunity"* — e onde "América", *enquanto nação*, representava a última e maior esperança do ser humano.¹³²

Em *Letters from an American Farm*, Crèvecoeur¹³³ referia que os americanos diferem dos europeus na medida em que estes não conhecem limites feudais, nem aristocracia, nem reis e religião

¹³⁰ Robert A. STERN, *New York: A Documentary Film*, Ep.01 – *The Country and The City*, *op.cit.*

¹³¹ J.M. MURPHY, *A time of shame and sorrow: Robert F. Kennedy and the American Jeremiad* in *Quarterly Journal of Speech*, 76 401-414. Reprinted in S. K. Foss' *Rhetorical criticism: Exploration & Practice* (pp. 269-290). Prospect Heights, IL: Waveland Press. Citações da Edição Foss, 1990, pp.271, 283.

¹³² Scavan BERCOVITCH, *op. cit.*, 2012 p.xiv

¹³³ J.Hector St. John Crèvecoeur, escritor franco-americano emigrado se estabelecido na América em 1755. *Letters from an American Farm* foi escrito durante o período em que Crèvecoeur explorou um conjunto de terras na área de Nova Iorque. Os escritos consistiam num conjunto de cartas escritas por um autor fictício a um aristocrata inglês,

estatal.¹³⁴ Esta diferença destaca-se na imensidão de terra que a América oferece e na forma como os agricultores trabalham, para si, e não para um senhorio feudal. A terra é suficientemente vasta e o solo suficientemente fértil para garantir aos agricultores auto-suficiência. As leis são simples e justas. A América permite aos seus colonos a oportunidade de re-definirem a sua identidade através de um conjunto de novos princípios, novos ideais e novas opiniões.¹³⁵

A procura de fartura, sucesso e riqueza, bem como a aspiração a uma certa “igualdade” social foram factores intrínsecos à América desde que os primeiros colonos ali se estabeleceram. Da convergência destes factores, com a prática de uma religião “livre”, emergiria um novo e moderno país, onde imperaria o capitalismo e onde surgiria a classe-média. Hess afirma que, “*America [is] the only country that developed, from the seventeenth through the nineteenth centuries, into a wholly middle-class culture.*”¹³⁶

A comunidade holandesa que primeiramente se estabeleceu em Nova Amesterdão — que mais tarde haveria de ser Nova Iorque — não o fez com outro intuito senão o de explorar e comercializar o que havia naquela terra (que inicialmente era sobretudo peles de castor). O espírito de empreendedorismo esteve inerente a este lugar desde o seu primeiro contacto com os colonos Europeus. Citando Gill, “*New York was founded by the Dutch and the Dutch didn’t give a damn about anything except making money. And the more money you made, the closer you were to God.*”¹³⁷

Tal como refere Keneth T. Jackson, a capacidade de re-invenção e de progresso, assim como o ímpeto para o sucesso e o espírito capitalista que está na base da sociedade Norte-americana — e sobretudo na cidade de Nova Iorque — advém da herança deixada pela *Dutch West Indian Company*, a companhia ali fundada pela colónia holandesa aquando do seu desembarque no século XVII.

Foi esta companhia que originou e delineou uma série de princípios que definiriam, para sempre, a cidade de Nova Iorque. Nomeadamente, o empreendedorismo, a urgência de efectivar feitos e o facto de todos serem “bem-vindos”. Ao contrário da maior parte das colonizações, os holandeses sempre mantiveram relações amigáveis com os nativos e o cariz comercial com que

onde este expunha o seu ponto de vista, sobre as diferenças sociais, políticas, geográficas, religiosas, económicas e até climatéricas entre o Velho e o Novo Continente.

¹³⁴ Esta ausência de estratificação é basilar na construção da América e remete-nos, novamente, para os princípios do Puritanismo Americano.

¹³⁵ J. Hector St John CRÉVECOEUR, *Letters from an American Farmer*, in < www.public-library.uk/ebooks/59/3.pdf > (acedido a 9.11.2017)

¹³⁶ Andreas HESS, *op. cit.*, p.25

¹³⁷ Brendan GILL, *New York: A Documentary Film*, Ep.01 – *The Country and The City*, *op.cit.*

empreenderam Nova Amesterdão não só permitia como incitava à circulação de bens e pessoas, o que desde cedo impregnou este lugar nesta atmosfera de troca, de comércio, de porto e de emigração. Jackson conclui que,

*“The genius of New York was the ability to somehow pull all these district people together in a common pursuit of making money, to look beyond surface, ideological, ethical, or racial differences, let’s say that’s less important, than we remain pure. What is more import is that we succeed.”*¹³⁸

Emerge e prolifera uma classe de pequenos empreendedores que teceram a teia da classe média norte-americana, aquela que, segundo Mills *“did throw off a King and enthrone in his place the free market”*¹³⁹, isto porque, *“Capitalism requires private owners of property who direct economic activities for private profit.”*¹⁴⁰

Se, até ao início do século XX, esta classe média era composta, primordialmente, por empreendedores ligados à agricultura, com a viragem do século, deixam de ser apenas proprietários de terra e deslocam-se para a cidade para se tornarem empresários em pequenos empreendimentos, seja na indústria, seja no comércio. Neste contexto, o início do século XX, marcado pelos avanços tecnológicos, advindos da Revolução Industrial, distingue-se pela multiplicação de pequenas e grandes empresas, pela produção em massa e pela consequente massificação dos bens de consumo. Da mesma forma que a concentração de indústria e/ou empresas se adensou, também o mercado, esse barómetro tão flexível, se adaptou à abundância de produção e consumo desta Era. A lei da concorrência era um sistema que se bastava a si próprio para equilibrar o mercado.

Nesta mudança de paradigma do mercado, alteraram-se também os meios de produção, bem como a forma de comercializar os produtos. A esta explosão de capital e consumo estava intrínseca a necessidade de se saber se estes bens de consumo seriam devida e rentavelmente vendidos. E é neste contexto que surgem os anúncios, os reclames e os néons. A propaganda diversifica-se, difundida via rádios, jornais, cartazes e brochuras, no interior e no exterior das casas dos consumidores. Como refere Daniel Czitrom,

¹³⁸ Keneth T. JACKSON, *New York: A Documentary Film*, Ep.01 – *The Country and The City*, op.cit.

¹³⁹ C. Write MILLS, *White Collar: American Midlle Class*, 5ª edição, Nova Iorque, Oxford University Press, 2002, p.10

¹⁴⁰ *Idem*, p.04

*“And in this respect New York, in a fact, becomes a kind of central player in a second Industrial Revolution, because New York is the center of imagery. New York is also the center of advertising, is the center of a new Mass Media.”*¹⁴¹

Enquanto que até aqui a demanda era a de abastecer as necessidades da população, surge agora a conveniência de tornar necessários, à mesma população, os bens produzidos pela indústria. Como refere Strauss, *“The problem before us is not how to produce the goods, but how to produce the costumers.”*¹⁴²

A explosão da cultura do consumo, que eclodiu nos Estados Unidos na década de vinte, teria uma réplica nos anos oitenta. As alterações sociais e tecnológicas provocadas pelo fim da primeira Grande Guerra, nos anos vinte, e pelo fim da Crise do Petróleo,¹⁴³ nos anos oitenta, provocariam o florescer da economia, que nestes dois períodos, está assente na ideia de libertação. Mills refere que nos anos vinte *“The freedom to compete — the main principle of order in the world of the small entrepreneur — became the freedom to shape the new society.”*¹⁴⁴; enquanto Ronald Reagan, em 1987 declara que *“Freedom leads to prosperity.”*¹⁴⁵

Há um hedonismo inerente a ambas as décadas que resulta na democratização dos bens de consumo e do lazer, que segundo Jameson *“It is because culture has become material.”*¹⁴⁶ O consumo sem limites passou a fazer parte da cultura norte americana que é injectada por todos os lados com apelos ao *mais* e ao *maior*. Consumir passou a ser *cultural*, e a *cultura* passou a ser *consumível*. De acordo com Umberto Eco,

“The announcer doesn’t say, for example ‘The program will continue’ but rather that there is ‘More to come’. In America you don’t say, ‘Give me another coffee’; you ask for ‘More coffee’

¹⁴¹ Daniel CZITROM, *New York: A Documentary Film*, Ep. 05 – *Cosmopolis*, *op.cit.*

¹⁴² Samuel STRAUSS, citado em *New York: A Documentary Film*, Ep.01 – *The Country and The City*, *op.cit.*

¹⁴³ A Crise do Petróleo teve o seu pico entre 1973 e 1974. O preço do barril aumentou cerca de 300% devido a um embargo de petróleo por parte da Organização dos Países Exportadores de Petróleo (OPEP) aos Estados Unidos pelo apoio que deram a Israel na Guerra Yom Kipur em 1973. Este aumento conduziu os Estados Unidos à queda da bolsa de valores e a uma enorme recessão durante a década de 70, comparável à Grande Depressão dos anos 30.

¹⁴⁴ C. Wright MILLS, *op.cit.* p.21

¹⁴⁵ Discurso de Reagan a 12 de Junho de 1987 nas Portas de Bradenburgo, Berlim.

¹⁴⁶ Fredric JAMESON, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Londres e Nova Iorque, Verso, 2008, p.67

[...] *more than you're used to having, more than you might want, leaving a surplus to throw away — that's prosperity.*"¹⁴⁷

A mercantilização da cultura e do lúdico, e o seu encaixe no sistema e na economia como um bem transacionável, conduzem e incutem uma desejável e conveniente sensação de liberdade — e de uma aparente felicidade —, profundamente alicerçada no consumo e nos *media*. O *videoclip* não só se encaixa nesta conjuntura como consiste, ele próprio, um reflexo, uma síntese e um apogeu deste estado-de-coisas. A década de oitenta poderá sintetizar-se num grande *videoclip*, dentro do qual muitos queriam viver.

*"In 1983 the great economic boom — the baby boom boom, the Reagan Boom — began. [...] Just as 1920's boom became linked in the national imagination with the herky-jerky, grainy quality of the first 'talkie' movies, this would be the boom of CNN twenty-four-hour news-reporting, USA Today trend-spotting, and MTV music video-watching; this would be the boom marking the debut of the modern network."*¹⁴⁸

O facto de Ronald Reagan ter passado pela representação¹⁴⁹ antes de iniciar a vida política fez com que se inaugurasse uma postura mais plástica e performativa numa era em que apenas se vislumbrava a importância derradeira que esta aptidão teria, na imagem e percurso de um político (e não só, a construção de uma imagem assente num estilo performativo seria, daqui para a frente, uma condição mais imperativa do que nunca nas mais diversas áreas).

De acordo com Gil Troy, Reagan demonstrou *"the importance of a big-picture governing, of integrating cultural and political leadership, of shaping a transcendent narrative."*¹⁵⁰ Empenhado em reconfigurar o optimismo e o bem-estar no espírito norte-americano, com vista a apagar as lesões dos anos 60 e o desânimo dos anos 70, Reagan vai trasladar a nostálgica — e conservadora — atmosfera de prosperidade e satisfação da América tradicional dos anos 50, governando *"this new society and political culture obsessed with the pursuit of happiness [...] promising limited government and*

¹⁴⁷ Umberto ECO, *Faith in Fakes – Travels in Hiperrality*, Londres, Vintage, 1998, p.08

¹⁴⁸ Gil TROY, *Morning in America – How Ronald Reagan invented the 1980's*, Princeton University Press, 2005, p.117

¹⁴⁹ Reagan foi actor em Hollywood entre 1937 e 1965. Com oitenta créditos como actor, participou em longas metragens, séries e anúncios televisivos. In <<http://www.imdb.com/name/nm0001654/>> (acedido a 17.12.2013)

¹⁵⁰ Gil TROY, *op. cit.*, p.15

*maximal salvation in modern, media-friendly packages.*¹⁵¹ Este espírito seria sintetizado na visão preconizadora e atractiva do filme da sua campanha, nas eleições de 1984 — *‘Morning in America’* — com título oficial *‘Prouder, Stronger, Better’*:

*“It’s morning again in America. Today more men and women will go to work than ever before in our country’s history. With interest rates at about half the record highs of 1980, nearly 2,000 families today will buy new homes, more than at any time in the past four years. This afternoon 6,500 young men and women will be married, and with inflation at less than half of what it was just four years ago, they can look forward with confidence to the future. It’s morning again in America, and under the leadership of President Reagan, our country is prouder and stronger and better. Why would we ever want to return to where we were less than four short years ago?”*¹⁵²

O filme mostra um amanhecer harmonioso, num quotidiano funcional e aprazível, com pessoas a dirigirem-se para o trabalho, na cidade, na periferia e no campo. A referência às aparentes melhorias do país nos últimos quatro anos sob o seu governo (1981-1984) são evidenciadas através de diversas alusões a um “recomeço”: o amanhecer, a casa nova, o casamento e o içar da bandeira americana. Troy sublinha que *“Reagan demonstrated politics was more than a power game and a question of resource allocation, it often involved a clash of symbols and a collective search for meaning.”*¹⁵³

A campanha de tom dócil e optimista formaliza essa narrativa transcendente e propagandística onde a imagem é veiculada primeiro, de forma a ser efectivada e vivida depois. A imagem de prosperidade e vida plena transmitida nos lares norte americanos durante a campanha *‘Prouder, Stronger and Better’* tem, aqui, uma espécie de efeito profético para aquilo que viria a tornar-se a década de oitenta (uma década de excesso, riqueza e crédito), onde *“commercial television manages to produce the simulacrum of fictive time.”*¹⁵⁴

A década de oitenta efectiva a televisão como um elemento imprescindível em qualquer lar, com a garantia de entretenimento contínuo: vinte e quatro horas seguidas de programação televisiva, múltiplos canais com especificidades diferentes – notícias, desporto, música, séries e filmes – um *self-*

¹⁵¹ *Idem*, p.14

¹⁵² *Prouder, Stronger, Better*, in <http://www.youtube.com/watch?v=V_kzkkD51i4> (acedido a 18.12.2013)

¹⁵³ Gil TROY, *op. cit.*, p.11

¹⁵⁴ Fredric JAMESON, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, *op. cit.*, p.75

service constante de imagens e estímulos. *“In August 1981, as Reagan celebrated his legislative triumphs, MTV begun. MTV would drown the nation in a flood of videos and further dilute the ability of politics to command center stage.”*¹⁵⁵

A emergência de uma presença televisiva onnipresente e politicamente descomprometida veio consolidar a atmosfera de satisfação e contentamento — baseada na imagem — que caracterizou a era de Reagan que *“pressupõe um espectador ‘cultivado’ pela comunicação social, que não é ingênuo, e com quem instaura um efeito de cumplicidade fundado sobre uma cultura de imagens e arquétipos partilhados.”*¹⁵⁶

Neste contexto a MTV veio ilustrar — e fabricar — um estilo de vida assente num imaginário que reúne música, cultura, moda, marca e imagem. Este canal não se limitava apenas a instigar o culto às celebridades, como também as construía. A MTV passou a ser uma plataforma de produção em série de *superstars*, facilitando a exibição e divulgação de bandas e artistas. Oferecendo, permanente, regular e aleatoriamente, uma torrente de imagens sedutoras e apelativas através de *videoclips* de música consecutivos, garantia o sucesso de todas as personalidades que transmitia. Segundo Troy, a MTV esculpiu o espírito da década de oitenta:

*“Awash in materialism, addicting a new generation to consumerism and celebrity worship, floating in dramatic visual images, hostile to traditional narrative structures, MTV helped set the 1980’s cultural template.”*¹⁵⁷

As empresas discográficas financiavam grande parte da programação, a linguagem visual era exagerada, colorida e arrojada, misturava-se animação com película, a presença musical era constante e a diferença entre os *videoclips* e os interlúdios publicitários era muito ténue. Generalizaram-se os anúncios associados a estrelas *pop*, em que o anúncio consistia ele próprio no formato de *videoclip*.¹⁵⁸ Nas palavras de Gil Troy, *“A stream of rock music trivia and rock star antics expanded the concept of news. [...] The infotainment bug would inject Hollywood celebrities and Hollywood values deeper into the*

¹⁵⁵ Gil TROY, *op. cit.*, p.128

¹⁵⁶ Gilles LIPOVETSKY, Jean SERROY, Lisboa, *O Écrã Global*, Edições 70, 2010, pp.128,129

¹⁵⁷ Gil TROY, *op. cit.*, p.129

¹⁵⁸ A Pepsi foi a marca que mais explorou esta fórmula com artistas como Michael Jackson (que adaptou o êxito «Billy Jean» ao slogan *Pepsi Generation*, 1984), David Bowie e Tina Turner interpretando «Modern Love» (*Pepsi the Taste of a New Generation*, 1987) ou Madonna com «Like a Prayer» (*Pepsi the Taste Of America*, 1989).

American bloodstream.”¹⁵⁹ Troy refere, também, que as vendas de discos dispararam depois da sua exibição na MTV e que as receitas de publicidade superaram um milhão por semana, com uma audiência de vinte e dois milhões de jovens, entre os doze e os vinte e quatro anos, a MTV transformou-se um gigante da TV cabo e superou uma barreira psicológica e simbólica determinante¹⁶⁰ para a forma como a música, imagem, fama e consumismo seriam, agora, entendidos e experienciados. Assente no imaginário *Pop* iniciado nos anos sessenta, a MTV re-inventou a década de oitenta e tornou-se numa instituição financeira e cultural.

1.3. Os Cenários da Fama. Architecturas e a Suspensão da Descrença

Concomitante ao fenómeno da MTV, mas igualmente importante para esta questão, o filme *Fame* (1980), de Alan Parker, veio consagrar Nova Iorque como a cidade onde a fama se concretiza e onde o desejo de fama é, por si só, uma procura legítima.

O filme debruça-se sobre um grupo de estudantes de uma escola de Artes Performativas — a *New York High School of Performing Arts* — onde se especializam nas várias áreas (dança, música, teatro e canto) a fim de atingirem sucesso. Com os devidos entusiasmos e desilusões próprios de audições, ensaios e confrontos com professores, o factor ambição está presente em todos os aspectos e em todas as personagens do filme. Desde os mais tímidos aos mais destemidos, dos compositores aos intérpretes, dos bonitos aos feios, dos ricos aos menos favorecidos - “*Fame! I wanna live forever / I wanto to learn how to fly, High!*”¹⁶¹ é a frase que epitomiza e que traduz o espírito de todos os que frequentam a *New York High School of Performing Arts*.

¹⁵⁹ Gilles LIPOVETSKY, Jean SERROY, *op. cit.*, p.129

¹⁶⁰ Gil TROY, *op. cit.*, p.129

¹⁶¹ «Fame», música composta por Michael Gore, com letra de Dean Pichford e interpretada por Irene Cara. Fez parte da Banda sonora do filme com o mesmo nome e foi galardoada com o Óscar para Melhor Música Original em 1980.

A escola, um edifício situado na West 44th Street, ao lado de Times Square, serve de cenário a simulações de canto, violencelos, percursão, saxofones e dança, nas aulas de aula, nos corredores, escadas e refeitório, onde fervilha sempre motivação, energia e vigor. Sanders refere que,

*“No less than an old Broadway theatre, the school [...] is an aging survivor, its peeling walls and worn floors a weary testament to the thousands who the youthful vitality of the student body, as socially diverse as the modern city itself, but united by ambition and talent.”*¹⁶²



10. *Fame*, Alan Parker, 1980

No entanto, é a cidade que aqui se efectiva enquanto o verdadeiro cenário do êxito e fama. A rua torna-se palco numa das mais conhecidas cenas do filme, onde um táxi com megafones estaciona em frente à escola e passa o tema «Fame». Ao som de *“Baby look at me, and tell me what you see/ You ain’t seen the best of me yet/ [...] I can catch the moon in my hand/ Don’t you know who I am? Remember my*

¹⁶² James SANDERS, *op. cit.*, p.323

*name... Fame!*¹⁶³ uma multidão de alunos ocupam a rua e dançam vigorosa e freneticamente. O espaço urbano é dramatizado, a cidade encena-se, os transeuntes são contagiados pela excitação, e neste sentido, a cidade consolida-se como um elemento fundamental e activo do filme, deixando de constituir apenas um pano de fundo. As suas personagens estão nela, e não perante ela. Citando Sanders,

*“The scene resonates in memory — and not only because it provided a model for countless music videos to follow. Exuberantly, buoyantly, the number literally reconstructs Times Square from its constituent elements, identifying it as the precise spot where music and dance intersect with the physical matrix of the city, a uniquely American confluence of performance and urbanism. If there were no Broadway, the scene suggests, it would be necessary to invent it.”*¹⁶⁴

Este filme, e em específico esta cena, povoam um imaginário geracional que levou à histeria e a uma afluência sem precedentes às artes performativas, todos queriam ser como os alunos de *Fame* — *“I wanted to go to stage, I wanted to dance on top of cars in the street, I wanted to live that dream.”*¹⁶⁵

Fame ficou para sempre associado a uma vontade e energia sem limites e à concretização de aspirações de uma forma só possível na cidade de Nova Iorque.

Madonna abandonou as suas aulas de bailado no Michigan e rumou em direcção a Nova Iorque em 1978, e chegou, ela própria, a fazer uma audição a fim de participar na série *Fame*.¹⁶⁶ Quando questionada sobre o que a fez vir para Nova Iorque e sobre o que ali procurava, a resposta é peremptória: *“Fame and Fortune”*¹⁶⁷, responde.

Há um êxodo de jovens no final da década de setenta e durante a década de oitenta, que se deslocavam para Nova Iorque. Alojavam-se em apartamentos partilhados em zonas mais acessíveis como Lower East Side, Alphabet City e na periferia da cidade, arranjavam trabalhos em cafés, bares, teatros e restaurantes e, simultaneamente, faziam o possível para alcançar as suas expectativas, expondo-se, através de audições, ensaios, entregas de portfólios e de gravações, a críticos, produtores e galeristas. Nova Iorque tornou-se a Meca daqueles que ambicionavam fama, estrelato e fortuna. Na

¹⁶³ ver nota 161

¹⁶⁴ James SANDERS, *op. cit.*, pp.323, 324

¹⁶⁵ Jenny POWEL, *I love 1980's*, documentário realizado por Gerard Barry, BBC2, 2001, <<http://www.youtube.com/watch?v=NsYNalJ5Lk8>> (acedido a 09.01.2014)

¹⁶⁶ *The Rise and Rise of Madonna*, VH1 Documentary, 2001 <http://www.youtube.com/watch?v=tlLT8C_27Hk> (acedido a 10.01.2014)

¹⁶⁷ *Idem*

era em que *“Greed is Good”*, o escritor e jornalista Tom Wolfe afirma que *“New York is the city of ambition, if you are not ambitious there is not a reason to live here.”*¹⁶⁸ A cidade estava de tal forma associada a oportunidade e sucesso, que estar ali significava, por si só, estar mais perto de alcançar as ambições, com a garantia de que, uma vez alcançado o êxito em Nova Iorque, este êxito estava assegurado em qualquer outro lugar — *“If I can make it there, I can make it anywhere, It’s up to you, New York, New York.”*¹⁶⁹ A promessa de “Sonho Americano” tornava-se mais possível de concretizar quanto mais próximo se estivesse de Nova Iorque.



11. «Love is Battlefield», Pat Benatar, 1983

A cidade onde tudo era possível, era também conotada com um certo risco, arrojo e irreverência, em oposição a uma América menos urbana e mais conservadora, de onde, praticamente, todos aqueles que se fixavam em Nova Iorque eram oriundos. Tal como refere Blake,

¹⁶⁸ Tom WOLF em “Time Interviews” por *Time Magazine* em <http://www.youtube.com/watch?v=5gdvJdPsnb0> (15.12.2013)

¹⁶⁹ Tema composto por Jonh KANDER, «*New York, New York*», em 1977 a propósito do filme homónimo realizado por Martin Scorsese. Interpretado por Liza Minelli em 1977 e por Frank Sinatra em 1979.

*“Reality provided only the raw material; artists and audiences collaborated on the meaning: decadence, danger, excitement, glamour, squalor, and unimaginable wealth. New York was frightening and exciting in equal measure. Movie audiences loved the movie version almost as much as they resented the real thing.”*¹⁷⁰

No *videoclip* de Pat Benatar «Love is Battlefield» (Bob Giraldi, 1983) uma discussão com o pai resulta na sua fuga para Nova Iorque. A viagem de autocarro, a chegada à cidade, o deambular e o emprego num bar, enfatizam a ideia do errante e do estrangeiro que se desloca para Nova Iorque. Na atmosfera boémia e nocturna, Benatar surge vestida de libertina em trajes de época a simular uma rebelião, num tom irreverente e libertador. A troca da camisola de malha cor-de-rosa e calças de ganga pela indumentária burlesca traduz a máscara que permite a reconfiguração do indivíduo quando chega à cidade, ou por outras palavras, àquilo a que — como já foi citado — Peter Quinn se referia “*If you want to be who you are, you stay where you are, if you want to be someone else, if you want to be part of something and new, you come to New York.*”¹⁷¹

A disseminação da MTV povoou o imaginário de todos com imagens sedutoras sobrepostas de música, com narrativas e ambientes atraentes, coreografias que todos queriam saber dançar, em lugares onde todos queriam estar. A musicalidade das imagens ampliou a dimensão “desejo” nas atmosferas representadas, nos cenários arquitectónicos, criando um canal directo para esse espaço de ficção que é a fantasia. A fórmula sincopada, apelativa e quase onírica do *videoclip*, veicula ambiências sucessivas e aleatórias e acentua, simultaneamente, a felicidade da imagem, como refere Zizek, “*Is to arouse desire, by playing desire.*”¹⁷²

No épico *Leaves of Grass*, Walt Whitman demonstra ser um dos pioneiros no entendimento de Nova Iorque enquanto cidade. Os poemas descrevem a cidade de uma forma dinâmica, ritmada e musical onde os versos são directos, descritivos e constituem um quase inventário de situações, elementos e encontros urbanos. Todo o caos, trânsito e ruído da cidade oitocentista são para Whitman estímulos, contributos, e efervescências contínuos que elevam a urbanidade a uma

¹⁷⁰ Richard A. BLAKE, *Street Smart — The New York of Lumet, Allen, Scorsese and Lee*, University Press of Kentucky, 2005, p.28

¹⁷¹ Peter QUINN, *New York: A Documentary Film*, Ep.01 – *The Country and The City*, op.cit.

¹⁷² Slavoj ZIZEK, *The Perverts Guide To Cinema*, realizado por Sophie Fiennes, Mischief Films/Amoeba Film, UK, Áustria e Holanda, 2006

realidade nova “*that able us to talk more, to talk new ways, to talk new languages.*”¹⁷³ Allen Ginsberg afirma a propósito Walt Whitman, que este poeta “*understood that sexuality was one of the keys to the excitement of the city.*”¹⁷⁴

“CITY of orgies, walks and joys!

City whom that I have lived and sung in your midst will one day make you illustrious,

Not the pageants of you — not your shifting tableaux, your spectacles, repay me;

[...] Not those — but, as I pass, O Manhattan! Your frequent and swift flash of eyes offering me love,

Offering response to my own — these repay me;

Lovers, continual lovers, only repay me.”¹⁷⁵

A tensão sexual permite uma evasão da realidade e uma imersão numa ficção que nos afasta dessa ficção ainda maior que é a cidade. E neste sentido, Whitman entendeu “*how the experience of fantasy itself was one of the central experiences of city life.*”¹⁷⁶

A sensualidade e sexualidade acrescentam mais uma camada de significado e compreensão na cidade e na sua representação. E neste sentido, a sexualidade latente no vídeo de Pat Benatar é necessária para trocar o controlo parental pela errância, a vivenda pela cidade, o lar pelo burlesco e a subordinação pela rebeldia.

Com Nova Iorque como cenário, esta ambivalência de *personae* é também explorada por Stevie Wonder no vídeo de *Part-Time Lover* (1985) onde encontros fortuitos se sucedem; em casa, na boca do metro, na frente de rio, com a premissa: “*We are undercover passion on the run/ Chasing love up against the sun/ We are strangers by day, lovers by night / Knowing it’s so wrong, but feeling so right.*”¹⁷⁷

Baudrillard descreve a promiscuidade como a única razão humana para as pessoas estarem e viverem em Nova Iorque, dado considerar que a única forma de as pessoas ali se relacionarem advém de “*Uma sensação mágica de contiguidade, e de atracção por uma centralidade artificial. É isso que a*

¹⁷³ Marshal BERMAN, *New York: A Documentary Film*, Ep.08 — *The Center of the World*, op.cit.

¹⁷⁴ Allen GINSEBERG, *New York: A Documentary Film*, Ep.04 — *The Power and the People*, op.cit.

¹⁷⁵ Walt WHITMAN, “City of Orgies” in *Leaves of Grass*, in <<http://www.bartleby.com/142/49.html>> (acedido a 19.10.2017)

¹⁷⁶ Allen GINSEBERG, op. cit.

¹⁷⁷ «Part-Time Lover», Stevie Wonder, 1985

[Nova Iorque] *transforma num universo auto-atractivo [...] Não há nenhuma razão humana para estar ali, há exclusivamente o êxtase da promiscuidade.*¹⁷⁸



12. «Part-Time Lover», Stevie Wonder, 1985

A tensão inerente ao contacto momentâneo de dois desconhecidos numa rua, num café ou num comboio amplia a cidade como lugar performativo. Os *part-time lovers* aparecem representados em contraluz na intimidade do lar, na rua, no escuro da noite, ou em silhuetas projectadas em sombra, estas representações denotam a camuflagem de uma intimidade que tem tanto de ilícito como de excitante. Estas imagens são intercaladas com Stevie Wonder que interpreta «Part-Time Lover», numa festa *R&B / disco*, onde predominam neóns de cores fortes, e onde uma multidão dança animadamente. A festa funciona como o lugar onde o processo de sedução pode começar ou pode acabar, onde a multidão indicia estar com alguém, mas que é, também, o melhor lugar para se estar

¹⁷⁸ Jean BAUDRILLARD, *América*, Viséu, João Azevedo Editores, 1989, p.23

sozinho e é neste âmbito que Baudrillard apelida Nova Iorque como a “Anti-Arca de Noé” onde não “se embarcam os animais dois a dois para salvar a espécie do dilúvio. Aqui nesta arca fabulosa, cada um embarca sozinho — é ele que tem de encontrar, todas as noites, os últimos sobreviventes para o último ‘party’.”¹⁷⁹ Tal como o terraço permite a desejada distância da realidade mundana, o *flirt* acrescenta (mais) uma dimensão ilusória que possibilita o escape ao território profano. O *clip* de Stevie Wonder sugere uma realidade que os solitários procuram replicar. O *videoclip* constituirá um lugar onde o espectador se projecta e onde quer estar — *ali, lá*, naquela festa, a do «Part-Time Lover», e se possível, ser ele próprio (o espectador), um «Part-Time Lover», nesta “Anti-Arca de Noé” que é a cidade de Nova Iorque.

Este território constitui a tábua rasa — factos — onde a cidade — da ficção — se constrói. Parafraseando Robert Sholes, “*Fact and fiction are old acquaintances. They are both derivatives of Latin words. Fact comes from ‘facere’ — to make or do. Fiction comes from ‘fingere’ — to make or shape.*”¹⁸⁰ O facto não existe até ser *realizado*, e uma vez realizado deixa de existir a menos que seja formalizado e transmitido de alguma forma. A ficcionalização é imperativa para que a realidade se torne histórica e é neste âmbito que Sholes sublinha que é a *ficção* que efectiva o *facto*, — “*Fact, in order to survive, must become fiction.*”¹⁸¹

A amálgama de ficções narradas, individuais e colectivas fazem erguer este imaginário onde, segundo Turner, “*Parable [...] is the equivalente of Latin ‘projicere’, from which we get the English ‘to project’ and ‘projection’.*”¹⁸² A cidade de múltiplas realidades e compreensões parciais advém da sobreposição de imagens e é, simultaneamente, o resultado póstumo do que resulta dessas imagens. A cidade e a sua imagem intercalam-se, complementam-se e emprestam-se uma à outra. A cidade passa a ser a consequência de tudo o que se projecta no seu imenso território, tendo em consideração que “*the mental instrument I call parable has the widest utility in the everyday mind.*”¹⁸³ Neste sentido, a imagem constitui o espaço onde ambas, a experiência e a fantasia, coexistem.

No monólogo que marca o início de *Manhattan* (1979) de Woody Allen, a cidade é vista e descrita em vislumbres e metáforas num *zapping* de ideias de um narrador/autor que simula o início do seu próximo primeiro capítulo:

¹⁷⁹ Jean BAUDRILLARD, *op. cit.*, p.26

¹⁸⁰ Robert E. SHOLES, Rosemary SULLIVAN, *Elements of Fiction*, Oxford University Press, 1988, p.04

¹⁸¹ *Idem*

¹⁸² Frederick Jackson TURNER, *op. cit.*, p.07

¹⁸³ *Idem*

“Chapter One.”

‘He adored New York City. He idolised it all out of proportion.’

Uh, no. Make That ‘He romanticised it all out of proportion. To him, no matter what the season was, this was a town that existed in black and white and pulsated to the great tunes of George Gershwin’

Uh... no Let me start this over.

‘Chapter one.’

‘He was too romantic about Manhattan, as he was about everything else. He thrived on the hustle, bustle of the crowds and the traffic. To him, New York meant beautiful women and street-smart guys who seemed to know all the angles.’

Ah, corny. Too corny for my taste. Let me.... try and make it more profound.

‘Chapter One. He adored New York City. To him, it was a metaphor for the decay of contemporary culture. The same lack of integrity to cause so many people to take the easy way out... was rapidly turning the town of his dreams...’

[...]

*Chapter one. He was as tough and romantic as the city he loved. Behind his black-rimmed glasses was the coiled sexual power of a jungle cat. I love This. New York was is town and it will always would be*¹⁸⁴

Tal como Walt Whitman, Woody Allen começa por descrever Manhattan através da dinâmica, do ritmo, atmosfera, urbanidade, sonoridade, da multidão e do burburinho. “*CITY of orgies, walks and joys! City whom that I have lived and sung in your midst will one day make you illustrious.*”¹⁸⁵, versus, “*this was a town that existed in black and white and pulsated to the great tunes of George Gershwin [...] He thrived on the hustle, bustle of the crowds and the traffic.*”¹⁸⁶ Em ambos os casos, os textos, que também são celebrações a Manhattan, desenvolvem-se num crescendo efervescente, num relato apoteótico que remata a cidade com uma desmedida conotação sexual — “*O Manhattan! Your frequent and swift flash of eyes offering me love*”¹⁸⁷, versus, “*Behind his black-rimmed glasses was the coiled sexual power of a jungle cat.*”¹⁸⁸ — em que ambos culminam numa manifesta predileção por

¹⁸⁴ *Manhattan*, realizado por Woody Allen, Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions, 1979

¹⁸⁵ Ver nota 175

¹⁸⁶ Ver nota 184

¹⁸⁷ Ver nota 175

¹⁸⁸ Ver nota 184

Manhattan. Com um hiato de dois séculos, estas duas representações vêm confirmar que o centro de Nova Iorque há muito que ilustra a ideia de uma felicidade ligada à liberdade individual e ao livre-arbítrio.

O fascínio que Manhattan exerce sobre Walt Whittman e Woody Allen (sendo que ambos eram oriundos da periferia; Wittman de Long Island e Allen de Brooklin) remete para o encanto que o estrangeiro tem quando alcança a “Terra Prometida”. A fantasia e o mito nos quais a cidade de Nova Iorque está envolta ampliam e representam-na enquanto lugar de oportunidade, prosperidade e satisfação.

A primeira visita de Woody Allen a Manhattan com seis anos de idade marca-o para sempre; *“And the minute I saw [Times Square], you know, all that I ever wanted to do was live in Manhattan and work in Manhattan. I couldn’t get enough of it [...] And to this day I feel the same way about it.”*¹⁸⁹ Deslumbrado com o cenário de espectáculo, concentração de cinemas e a intermitência constante da luz de néons, Allen refere como podia ver *“in real life the famous restaurants and buildings he had seen in the movies”* empreendendo, décadas depois a intenção de *“make his childhood dream city a reality.”*¹⁹⁰ A filmografia de Woody Allen é predominantemente centrada em Nova Iorque, onde há um claro enaltecimento de Manhattan *versus* uma parodização das pessoas, da vida de bairro e da ambiência dos seus bairros periféricos como, por exemplo, Brooklin, de onde é natural.

A Manhattan construída por Woody Allen é segundo Blake, resultado de uma exacerbação em que *“The sad fact is that The New York of Woody Allen’s memories, as well as the New York of his movies, never existed, then or now.”*¹⁹¹

Para Woody Allen, em Manhattan (inseparável de uma banda sonora em saxofone ou clarinete) só vivem autores, editores, artistas ou académicos cujo quotidiano consiste em frequentar bares e restaurantes sofisticados, bem como livrarias e galerias de arte onde se encontram e possam discutir as ideias do foro ideológico/artístico/filosófico/psicanalítico que os inquietam. As preocupações com dinheiro nunca implicam uma alteração substancial ao seu estilo de vida, as personagens são elegantes e perspicazes, têm sempre o seu próprio apartamento e deslocam-se primordialmente de carro ou de táxi. Por outro lado, Brooklin, como o descrito em *Radio Days* (1987) nos anos quarenta, é um bairro residencial com vivendas onde famílias de várias gerações e vários graus de parentesco co-habitam. As

¹⁸⁹ Richard A. BLAKE, *op. cit.*, p.109

¹⁹⁰ *Idem*

¹⁹¹ *Idem*

personagens são pitorescas, crédulas e o pano de fundo, as radionovelas que as donas de casa seguem fanaticamente, constituem uma fuga e constroem a ilusão de uma vida-para-além-do-lava-passa-e-cozinha em Brooklin. Esta dicotomia é descrita em *Radio Days* pela voz de Woody Allen enquanto narrador, quando se refere a Irene e Roger, duas das personagens principais da radionovela que a mãe seguia :

*“There were two completely different worlds, while my mother stood over the dirty plates in Rockaway, Irene and Roger ate their elegant breakfast over the air from their chic Manhattan town house where they chatted charmingly about people and places we only dreamt of.”*¹⁹²

A Manhattan fantasiada de Allen é a preto-e-branco, seja Verão ou seja Inverno, é povoada por “*beautiful women and street-smart guys*”, vibra ao som de George Gershwin, é na azáfama da multidão e no lufa-lufa do trânsito que emerge o seu romantismo e é nesta metáfora poética da decadência contemporânea que está a cidade dos seus sonhos. Para Allen, Manhattan era sua cidade e sê-lo-ia para sempre!¹⁹³ E é neste âmbito que Blake refere que,

*“As a result, his New York has no crime in the streets, no poverty, no slums or crack houses, no racial tension or gang wars; people never go hungry, never have noisy children, barking dogs, or loud radios; they never use heroin, sleep on ventilation grates, or even ride crowded subways to boring jobs they hate.”*¹⁹⁴

O fascínio que Manhattan exerceu e exerce sobre o cineasta nunca parou de se reflectir nos seus filmes. O imaginário que construiu ilustraria e, de certa forma, efectivaria um lado de Manhattan como certo, porque “*we can’t have the real New York without films about New York.*”¹⁹⁵ O Upper East Side, o jazz e o showbizz (*Stardust Memories*, 1980) O Central West Side (*Hanna and her Sisters*, 1990), os passeios no Central Park (*Anything Else*, 2003), os *lofts*, as livrarias, os bares e as galerias (*Manhattan*, 1979) os teatros e o brilho na Broadway (*Bullets over Broadway*, 1994), o Met Museum (*Everybody says I love you*, 1996) ou Greenwich Village (*Whatever Works*, 2009) entre outros

¹⁹² *Radio Days*, realizado por Woody Allen, Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions, 1987

¹⁹³ Ver nota 184

¹⁹⁴ Richard A. BLAKE, *op. cit.*, p.109

¹⁹⁵ *Idem*, p.10

exemplos. Woody Allen está um pouco por toda a cidade e celebra-a de cada vez que a filma. Umberto Eco explica esta contaminação da cidade pela sua imagem e *vice-versa*, da seguinte forma “*the American imagination demands the real thing, and to attain it, must fabricate the absolut fake.*”¹⁹⁶ E neste contexto, o processo de enaltecimento que Woody Allen faz é essencial, no sentido em que, “*for the reproduction to be desired, the original has to be idolized.*”¹⁹⁷

1.4. Génese da Cidade pós-industrial e Intermittências Subjectivas do *Estrangeiro* em Nova Iorque

A forma como Nova Iorque foi engendrada e re-edificada por Woody Allen através das suas narrativas e cinematografia, remete-nos para o turista de Baudrillard que constata que ali, a vida é igual ao que se vê no ecrã: “*Na América, o cinema é verdadeiro, porque todo o espaço, todo o modo de vida é cinematográfico.*”¹⁹⁸

Mas mesmo depois de se estabelecer em Manhattan, de traduzir todo o imaginário que incubou em filmes sobre e em Nova Iorque, e de ser, finalmente, mais novo iorquino do que os novos iorquinos (de Manhattan), há um desajuste inerente a Allen, o que transforma a sua deslocação de Brooklyn para Manhattan numa espécie de exílio:

*“But even after his legendary success at turning himself into a New Yorker, if his films are any indication, he continues to live in this world as a resident alien. [...] He projects that dislocation on his central characters.”*¹⁹⁹

¹⁹⁶ Umberto ECO, *Faith in Fakes — Travels Hyperreality*, op. cit., p.08

¹⁹⁷ *Idem*, p.19

¹⁹⁸ Jean BAUDRILLARD, op cit, p.108

¹⁹⁹ Richard A. BLAKE, op. cit., p.111

O elogio a este estranhamento face a *este mundo* está presente em, praticamente, toda a obra de Woody Allen. No diálogo entre Alvy Singer (Woody Allen) e Annie Hall (Diane Keaton) em *Annie Hall*, Alvy descreve a sua obsessão com a morte dividindo a vida em duas categorias únicas — o horrível e o miserável — em que o horrível são os casos terminais, de cegueira, paralisia,... cuja superação ele admira (por não entender a superação do insuperável); e o miserável é tudo o resto, concluindo que “*You should be thankful that you are miserable*”. Em *Sartdust Memories* o realizador Sandy Bates (Woody Allen) vive no conflito entre realizar filmes cómicos como aqueles que até ali tem feito, que os seus fãs apludem, e entre a realização de filmes mais sérios, metafísicos e artísticos (que as audiências rejeitam). Mas apologia do inadaptado é enfatizada em *Zelig*, o filme em formato documentário onde Allen encarna Leonard Zelig, a personagem-enigma cujo desejo de integração se reflecte na desconcertante propensão para adquirir características dos indivíduos que o rodeiam (fala francês fluente quando está na companhia de franceses, intervém com pertinência e conhecimento de causa de neurologia e psiquiatria quando está numa conversa com psiquiatras, engorda quando rodeado de obesos e adquire feições orientais e fala mandarim perfeito quando é encontrado num apartamento em China Town). A natureza camaleónica, de adaptação espontânea e imediata à conjuntura social onde está promove-o a um caso clínico de desajuste crónico. A inquietude que Woody Allen reflecte nos seus *alter-egos* constitui o sintoma a que Edward Said se refere em *Reflexions on Exile*:

*“Much of the exile’s life is taken up with compensating for disorienting loss by creating a new world to rule. [...] The exile’s new world, logically enough, is unnatural and its unreality resembles fiction.”*²⁰⁰

Para Said a noção de exílio é sobretudo intelectual, o que possibilita ser-se exilado no seu próprio país. É por esta razão que o constante e conveniente desenraizamento acima descrito eleva Woody Allen à condição do *estrangeiro* — o Jeremias — que alcançando a “Terra Prometida” — Manhattan —, empreende um processo de re-definição do lugar, com narrativas, histórias,

²⁰⁰ Edward SAID, *Reflexions on Exile*, in <<http://www.dobrasvisuais.com.br/wp-content/uploads/2011/11/Reflections-on-Exile.pdf>> (consultado a 20.02.2014), p.144

ambiências, espaços e sons, re-erguendo uma outra Manhattan nos seus filmes e, consequentemente, no imaginário de todos os que os vêem.

É sobre o olhar de um estrangeiro que o *videoclip* de «Englishman In New York», (David Fincher, 1988) incide. Nova Iorque começa por ser filmada sincopadamente em vislumbres, entre imagens, em movimento e imagens estáticas. O Upper West e o Upper East Side vistos do Central Park, a Fifth Avenue, enquadramentos de Greenwich Village, o New York Stock Exchange Building em Wall Street, o Central Park coberto de neve, o Public Theatre, a entrada da Tyffany's e uma cafetaria.

Tal como a Manhattan de Woody Allen, a cidade é a preto-e-branco, nublada e fumegante, porém, mais nostálgica e menos fervilhante. Said refere que ver “*the entire world as a foreign land*” possibilita uma particular originalidade no olhar na medida em que a maioria das pessoas está ciente de uma cultura, de um lugar e de um lar. O exilado tem pelo menos duas pátrias o que permite visões plurais, dimensões simultâneas e uma consciência daquilo que ele próprio (Edward Said) designou de “contrapontual”. Por “contrapontual”, entenda-se o conflito permanente entre os hábitos, expressões e actividades do lugar onde se chega com a memória dos mesmos hábitos do lugar que se deixou — “*I Don't drink coffee I take Tea May dear! I like my toast done on one side*”. Sting, que caminha debaixo de um guarda chuva pelas ruas de Manhattan, dá voz e personifica o errante que sob um anonimato sempre prestes a ser denunciado, perspectiva e desbrava o que o *novo mundo* tem de estranho e de familiar — “*You can hear it in my accent when I talk! I'm an Englishman in New York.*” O estrangeiro situa-se entre o estranho e familiar, a proximidade e distância, o lugar que deixou e este, onde chegou, em que ambos “*the new and the old environments are vivid, actual, occurring together contrapuntually.*”²⁰¹

Sting vagueia pelas ruas, é inglês, está em Nova Iorque, mas o seu papel é, sobretudo, o de narrador. O poeta, escritor, *performer*, actor e comediante inglês Quentin Crisp (1908-1999) surge simultâneo ao verso “*See me walking down Fifth Avenue! A walking cane here at my side*”, e é ele que constitui a metáfora do «Englishman in New York», é sobre ele e a cidade de Nova Iorque que o *videoclip* se centra, e foi para ele que Sting escreveu a letra deste tema.

²⁰¹ *Idem*, p.148



13. «Englishman in New York», Sting, 1987

Quentin Crisp nasceu em Inglaterra e auto-definiu-se como um homossexual exibicionista e subversivo. Entre os anos vinte e trinta deambulava pelas ruas de uma Londres conservadora e homofóbica envergando indumentárias excêntricas, unhas pintadas e cabelo comprido, arranjado e tingido de cores inusitadas. Nesta era, esta audácia foi retribuída com violência e humilhação, chegou a ser julgado por assédio sexual onde foi advogado de si próprio — *“Perhaps my very existence is a form of importuning. Otherwise I am not guilty as charged”*²⁰² — de onde saiu absolvido, tentou servir no exército no eclodir da II Guerra Mundial (foi rejeitado ao ser clinicamente declarado como “prevertido sexual”), foi prostituto de rua durante seis meses, e em 1981, com setenta e cinco anos mudou-se para Nova Iorque.

²⁰² *The Naked Civil Servant*, realizado por Jack Gold, BBC, 1975

*"The moment I saw Manhattan I wanted it! It was more like the movies than I had ever dreamed. But did Manhattan want me?"*²⁰³

O conceito de exílio, estando relacionado com território, constitui sobretudo, um estado de espírito que implica a adoção de uma distância crítica em relação a todas as identidades culturais, bem como a uma oposição permanente a todas as ortodoxias *"There is also a particular sense of achievement in acting as if one were at home wherever one happens to be."*²⁰⁴



14. «Englishman in New York», Sting, 1987

Quentin Crisp surge num andar cambaleante, de chapéu, luvas e sobretudo, e encarna alguém que sempre foi estrangeiro tanto na sua terra, como em terra alheia. Em Inglaterra, onde nasceu e viveu até aos setenta e cinco anos, Crisp sempre foi um "estranho". A estranheza difunde-se, aqui,

²⁰³ *Englishman in New York*, realizado por Richard Laxton, Leopard Drama, 2009

²⁰⁴ Edward SAID, *op. cit.*, p.148

com uma espécie de desterritorialização que está intrinsecamente relacionada com uma sensação de insegurança. Em *the Naked Civil Servant*, Crisp diz em tom exaltado a uma amiga: “*You live in a secure world of normality.*” O objectivo desta afirmação não é afirmar a normalidade dos outros, mas, sobretudo, sublinhar o seu próprio desajuste e, conseqüentemente, as ameaças que daí advêm.

A sensação de insegurança e hostilidade são sintomas de alguém que não se sente ‘*em casa*’; “*Borders and barriers, which enclose us within the safety of familiar territory, can also become prisons.*”²⁰⁵ O exílio implica, não só, uma deslocação para um território desconhecido, mas também uma fuga/ruptura do e com o lugar que se deixou.

Os limites que definem as fronteiras de afectos e pertença são voláteis e efémeros, Said refere, que “*what is true of all exile is not that home and love of home are lost, but that loss is inherent in the very existence of both.*”²⁰⁶ O espaço que o estrangeiro escolhe para o acolher é, por esta razão, antes de tudo, um espaço de ficção. Para Quentin Crisp, a constante encenação de si próprio, foi o espaço que escolheu, mas onde não foi bem sucedido:

*“When these people came to me and said: ‘We should like to make a film of your life’ I said ‘Yes, do. Films are fantasies. Films are magically illusions. You can make my life a fantasy as I have tried but failed to make it.’ But then they said they wanted the film to be real, you know, real life. So I said ‘Any film, even the worst, is at least better than real life’. Then they said, ‘well of course we should have an actor to play you’ I said ‘I spent sixty-six years on this Earth, painfully attempting to play the part of Quentin Crisp. I have not succeeded. Yes of course you must have an actor to play me. He will do it far better than I have done.’”*²⁰⁷

O lugar para onde o errante se desloca constitui, sempre, essa plataforma de reconfiguração, de reinvenção do indivíduo e da sua vida, com vista a efectivar essa missão que é a de *começar de novo*. A deslocação permite perspectivar a existência na sociedade, sendo a sociedade o falso refúgio cujo verdadeiro propósito é camuflar a violência, a falta de sentido, a solidão e o caos que nela grassam. A segurança é um estado de espírito e a itinerância entre um contexto e outro permite, por um lado,

²⁰⁵ *Idem*, p.147

²⁰⁶ *Idem*, p.148

²⁰⁷ *The Naked Civil Servant*, op. cit.

fugir e evitar as ameaças de um lugar, enfrentando, por outro lado, os obstáculos que se encontram no destino:

*“When I arrived in America, with all my worldly goods tied up in a red handkerchief, I was betrayed. In 1980, I had met a man who had said I could stay with him indefinitely when I arrived. I wrote to him from England telling him of the day and almost the hour of my arrival on the other side of the world. He had not replied so I had assumed that he was waiting for me. He was not. Indeed, he did not even open the door of his apartment but made me inaudible replies to my announcement of my presence, so I went to my only other friend in America.”*²⁰⁸

A ambivalência entre o *que fica* e o *que se vai encontrar* é “contrapontual”, há um confronto/sobreposição de empatias e adversidades do lugar a que podemos chamar *casa*. Segundo Levinas, “o papel privilegiado da casa não consiste em ser o fim da actividade humana, mas em ser a sua condição e, nesse sentido, o seu começo.”²⁰⁹ Por outras palavras, Nova Iorque constitui o recomeço de Quentin Crisp.

Tal como Woody Allen, a constatação de Crisp quando chega a Manhattan é a de que “*It was more like the movies than I had ever dreamed.*”²¹⁰ Os filmes estão intrinsecamente conotados com ‘sonho’ e, portanto, com uma ‘promessa de realização’. O tornar um sonho em realidade, ou uma ilusão em mundo, é de certa forma ‘tornar-se’, ‘ser’ no sentido em que “o nascimento latente do mundo dá-se a partir da morada”²¹¹ e é neste contexto que o lugar a que se chama ‘casa’ é o lugar onde se ‘é’.

“*The moment I saw Manhattan I wanted it!*”²¹², a empatia demonstrada por Quentin Crisp na sua chegada a Nova Iorque remete para uma familiarização, um acolhimento e a uma efectivação do e no lugar — “*A familiaridade é uma realização [que se] constitui [...] como morada e habitação*”²¹³, esta afinidade é descrita da seguinte forma:

“The streets of New York are the closest thing to heaven on Earth. Here, you are not scurrying from one place to another as fast as your feet will carry you. You are on display. Without her

²⁰⁸ Quentin CRISP, *The Resident Alien*, London, Flamingo, 1997, pp.05,06

²⁰⁹ Emmanuel LEVINAS, *Totalidade e Infinito*, 3ª ed, Lisboa, Edições 70, 2008, p.144

²¹⁰ Quentin CRISP, *Englishman in New York*, op.cit.

²¹¹ Emmanuel LEVINAS, op cit, p.149

²¹² *Englishman in New York*, 2009, op. cit.

²¹³ Emmanuel LEVINAS, op. cit., p.148

outcasts, the metropolis would be a very dull place indeed. To succeed in heaven, you must avoid the shadows. If the sunny side of the street is full, walk in the road. And no account learn the language. The more English you sound, the more likely you are to be believed."²¹⁴

E neste sentido, “*Existir é [...] morar.*”²¹⁵ Mas uma vez encontrada *a morada*, Quentin questiona “*But did Manhattan want me?*”

Enquanto que em Londres a sua “existência era uma forma de importúnio”²¹⁶ em Nova Iorque “*You are on display*”. As palavras de Crisp sobre Nova Iorque têm diversas alusões à forma como a exuberância — ao invés de ser vista como inadequada e ofensiva — é inclusiva e até necessária — “*To succeed in heaven, you must avoid the shadows.*”²¹⁷



15. «Englishman in New York», Sting, 1987

²¹⁴ *Englishman in New York*, 2009, op. cit.

²¹⁵ Emmanuel LEVINAS, op cit., p.148

²¹⁶ *The Naked Civil Servant*, 1975, op. cit.

²¹⁷ *Englishman in New York*, 2009, op. cit.

Ser estrangeiro é, e sempre foi, uma característica intrínseca à cidade de Nova Iorque e é por esta razão que a cidade permitiu a Quentin Crisp, mais do que o seu acolhimento, o seu “recolhimento”, porque “*Morar [...] é um recolhimento, uma vinda a si, uma retirada para sua casa como para terra de asilo, que responde a uma hospitalidade.*”²¹⁸ É o estar na terra de asilo, e é esta hospitalidade que permite o “*Be yourself/ No matter what they say*” a que Sting se refere.

Em “*Englishman in New York*” a cidade é filmada de forma sincopada, com imagens fugazes, tremidas e cadenciadas, onde imagens de trânsito se intercalam com enquadramentos de frentes de rua, com o contorno dos edifícios entre o céu e a neve, com itinerância entre o interior e o exterior da cidade, onde tudo parece remeter para o movimento intermitente do ‘estrangeiro’, dado que “*Exile is life led outside habitual order. It is nomadic, decentred, contrapuntal.*”²¹⁹

A errância que Sting interpreta, bem como o caminhar alternado com pausas e planos-quase-retratos de Quentin Crisp, os enquadramentos da cidade *versus* planos de pormenor que focam uma mão ou um passo, aludem à itinerância, a uma nostalgia e a um distanciamento que Said descreve como “*Seeing ‘the entire world as a foreign land’.*”²²⁰ A “contrapontualidade” que acima foi referida manifesta-se aqui através desta relação proximidade-distância presente no olhar do *estrangeiro*.

Este conflito de proximidade-distância traduz-se, também e sobretudo, no estatuto de “*Resident Alien*”²²¹ que foi atribuído a Crisp quando se estabeleceu em Nova Iorque. O facto de ter permissão para residir naquele país, mas nunca lhe ser concedida a cidadania, coloca-o na condição híbrida de “estrangeiro legal” onde o alcance da “terra prometida” traz consigo uma simultânea inatingibilidade. Deste modo, o sujeito de “*I’m an alien, I’m a legal Alien/ I’m an Englishman in New York*” vem confirmar Said quando refere que “*exile [...] is fundamentally a discontinuous state of being*”²²² e onde a noção de *casa* é sempre provisória.

Nova Iorque, terá sido sempre uma cidade de chegadas e partidas em que o estrangeiro sempre veio, e continua a vir, com o objectivo de *começar de novo*. Para os colonos, Nova Iorque era a plataforma de entrada para o Novo Mundo, no século XIX, onde era possível uma vida melhor com todas as promessas e problemas da Era Moderna. Durante todo o século XX foi vista como a cidade

²¹⁸ Emmanuel LEVINAS, *op. cit.*, p.148

²¹⁹ Edward SAID, *op. cit.*, p.149

²²⁰ *Idem*, p.148

²²¹ *Resident Alien* é o estatuto dado a um estrangeiro que seja residente permanentemente no país onde está mas ao qual não é concedida cidadania.

²²² Edward SAID, *op. cit.*, p.140

da concretização sem limites em, praticamente, todas as esferas (financeira, artística, cultural, comercial, arquitectónica e urbanística).

Neste sentido, Nova Iorque ilustra o imaginário da cidade-oportunidade, onde todas as camadas de destruição, de (re)criação, de sobreposição e superação afluem para a construção de uma “cidade-mito”, de um “lugar-miragem” para o qual a elaboração de “uma imagem” é, e sempre foi, fundamental. As ilustrações dos séculos XVII e XVIII, os textos de J. Hector St. John de Crèvecoeur e Alexis de Tocqueville durante o século XVIII, as fotografias do século XIX, as primeiras películas (filmes) do século XX, o cinema a partir da década de vinte e os *videoclips* a partir da década de oitenta que representam Nova Iorque vieram efectivá-la como esse lugar-mito que tem tanto de acessível quanto de inalcançável.

É neste contexto, que Aloysius, em *Permanent Vacation* (Jim Jarmush, 1980) parte de Nova Iorque, rumo a Paris no final do filme. As imagens de uma Nova Iorque Pós-Industrial, vazia, desgastada e em ruínas, servem de cenário a um jovem errante, sem casa, sem emprego, sem estudos, sem ambições, despojado e desinteressado do mundo. Aloysius move-se pela cidade, sem destino, encontra-se com pessoas muito diferentes de si, em contextos distintos e sempre casuais. Nunca se percebe de onde vem, nem para onde vai, sendo esta alienação, um sintoma que surge associado às noções de exílio, desterritorialização e itinerância, e que se traduz no alheamento total do ser humano em relação a si próprio e em relação à sociedade. Este estado de alheamento resulta da consciência de um mundo fragmentado, que condena o indivíduo a uma existência errante.

O diálogo que encerra *Permanent Vacation* contempla e efectiva a procura esperançada do lugar *casa*, aceitando, porém, a possibilidade deste lugar não ser estático:

“ - *Também vais embarcar no navio?*

- *Não, desembarquei agora mesmo.*

- *Vens de onde?*

- *De França, Paris.*

- *Nasceste lá?*

- *Sim, nasci lá. E tu? Nasceste em Nova Iorque?*

- *Sim, mas vou partir.*

- *Também tive de partir.*

- Porquê?

- Meti-me em sarilhos, por lá. Foi por isso que sai de Paris. [...] Acho que Nova Iorque vai ser a minha Babilónia. É aqui que tenho de viver.

- Achas que vou gostar de Paris?

- Sim, acho que Paris será a tua Babilónia.

Quando entrei no navio pensei no bilhete que lhe escrevi. Como podemos explicar uma coisa destas a alguém? Não tenho feitio para assentar. Acho que nunca terei. Nada que tenha explicação ficou por explicar. Era isso mesmo que lhe queria explicar. Eu não sou assim. Não quero um emprego, uma casa ou impostos,.... Não me importava de ter um carro, mas não sei...

Agora que estou longe, gostava de lá estar, mais do que quando lá estava.

Digamos que sou uma espécie de turista....

*Um turista que está sempre em férias.*²²³



16. *Permanent Vacation*, Jim Jarmush, 1980

²²³ Diálogo final de *Permanent Vacation*, realizado por Jim Jarmuch, Nova Iorque, Cinesthesia Productions, 1980

Aloysious assume a itinerância como uma condição necessária, onde movimento, (des)encontros e expectativa articulam e constróem identidade e memória – “*Agora que estou longe, gostava de lá estar, mais do que quando lá estava*” —, acentuando a cidade como lugar imaginário quando Paris e Nova Iorque figuram na conversa como as “Babilónias” de cada um (ou o lugar onde ambos vão poder *começar de novo*). É neste contexto que a *morada* é um lugar manifestamente volúvel, na medida em que, segundo Levinas:

“ O sujeito que contempla um mundo supõe, pois, o acontecimento da morada [...] o reconhecimento na intimidade da casa. [...] O recolhimento [...] indica a suspensão das reacções imediatas que o mundo solicita, em ordem a uma maior atenção a si próprio, às suas possibilidade e à situação.”²²⁴



17. *Permanent Vacation*, Jim Jarmush, 1980

²²⁴ Emmanuel LEVINAS, *op.cit.*, p.146

A *morada*, como se desenvolverá mais à frente, é a *casa*, este espaço de recolhimento, volúvel e transitório fomentado por um desejo de pertença a um lugar — utópico e perfeito — onde outrora se habitou.

A perene impossibilidade de almejar a ideia-que-se-tem-da-cidade, e portanto, o-lugar-a-que-eu-gostaria-de-poder-chamar-*casa*, remete para o estado de “*transcendental homelessness*”²²⁵, desenvolvido no início do século XX, no apogeu da Modernidade Ocidental. Face à inatingibilidade de uma realidade total, não há um lugar a que se possa chamar *seu*, condenando esta cidade a um lugar de passagem e de errância. A alienação de Alyosios é uma consequência desta errância, da mesma forma que a cidade pós-industrial é uma consequência da cidade industrial. Uma sensação póstuma de uma realidade inalcançável. Segundo Lukács,

“[T]he *prymaeval images* have irrevocably lost their objective self-evidence for us, and our thinking follows the endless path of an approximation that is never fully accomplished.”²²⁶

²²⁵ A ser desenvolvido no Capítulo II, o termo definido por Georg Lukács, define o impulso do indivíduo de sentir em casa em todo e qualquer lado. Este impulso está relacionado com o processo de desagregação da era moderna que abriu um abismo entre o indivíduo e o mundo. O conceito de “*transcendental homelessness*” consiste na qualidade que o indivíduo desenvolve para habitar o mundo volátil.

²²⁶ Georg LUKÁCS, *The Theory of the Novel*, Londres, Merlin Press, 1971-2006, pp.33,34

II. TUDO O QUE É SÓLIDO DISSOLVE-SE NO AR : O MODERNO ARRUINADO e A RUÍNA NO PÓS-MODERNO

*Under pressure — that burns a building down
Splits a family in two
Puts people on streets*

«Under pressure», Queen, 1981

2.1. Transcendências Passadas, Contemporaneidade Moderna

O termo “*transcendental homelessness*”, referido no final do Capítulo anterior e desenvolvido por Lukács no início do século XX, é um sintoma da Modernidade Ocidental. A *Casa* como lugar, ou o lugar que reconhecemos como *Morada*, será recorrentemente abordado nesta investigação. Como iremos ver, o *Espaço-representado* no *videoclip* da década de 80, sendo um espaço simbólico e afectivo, remeter-nos-á para uma atmosfera de recolhimento que evocará e, eventualmente, efectivará a sensação de *estar-em-casa*.

“*Transcendental homelessness*”, designa um alheamento do ser humano em relação a si próprio, em relação à sociedade e a uma “totalidade inerente” que se revelou impossível de alcançar na Era Moderna.²²⁷ A noção de secularismo associada à modernidade ocidental, a ausência de um Deus uno, terá conduzido a esta inatingibilidade de uma realidade total e, consequentemente, ao desenraizamento e à desterritorialização do indivíduo:

²²⁷ Marina TORGOVNIK, *Gone Primitive: Savage Intelects, Modern Lives*, University of Chicago Press, 1991, p.227

*“The abandonment of the world by God manifests itself in the incommensurability of soul and work, of interiority and adventure — in absence of a transcendental ‘place’ allotted to human endeavour.”*²²⁸

A Revolução Industrial trouxe consigo uma realidade fragmentada e terá pluralizado o mundo, instalado subjectividades e suprimido a consensualidade, ao invés da Era Clássica, que Lukács entende como “Total” — *“Totality of being is possible only where everything is already homogeneous before it has been contained by forms.”*²²⁹ Tendo em consideração que o universo épico pressupõe uma redoma divina que administra o destino, os acontecimentos injustos ou desgraças são paternalisticamente incontestáveis, irrecorríveis, e justificados por uma inevitabilidade metafísica em que *“Being and destiny, adventure and accomplishment, life and essence are then identical concepts”*²³⁰ em que no fundo *“all that is necessary is to find the ‘locus’ that has been predestined for each individual.”*²³¹

A esta “totalidade” corresponde a ausência de interferências e clivagens entre o homem e o mundo, entre alma e estrutura, colocando-os dentro e no mesmo círculo, transcendentalmente próximos do cosmos.

*“The circle within which the Greeks led their metaphysical life was smaller than ours: That is why we cannot, as part of our life, place ourselves inside it. Or rather, the circle whose closed nature was transcendental essence of their life has, for us, been broken; we cannot breathe in a closed world.”*²³²

A industrialização e a viragem do século instauraram esta expansão e dispersão do indivíduo (e) do seu núcleo, contribuindo para a desintegração da realidade que se revelaria complexa, parcelar e subjectiva e por isso incompreensível e inalcançável. Aos modelos e verdades absolutas e colectivas, sucederam realidades relativas e conteúdos particulares, que se emanciparam da já referida “Totalidade”, em que a Arte, enquanto síntese do mundo, é definida por Lukács como algo que “is

²²⁸ Georg LUKÁCS, *op.cit.*, p.97

²²⁹ *Idem*, p.34

²³⁰ *Idem*, p.30

²³¹ *Idem*, p.32

²³² *Idem*, p.33

no longer a copy, for all the models have gone; it is a created totality, for the natural unity of the metaphysical spheres has been destroyed forever."²³³

O círculo que encerrava esta unidade metafísica foi desfeito pelo espírito moderno que volatilizou o mundo, transformou a estrutura do *loci* transcendental e dispersou o cosmos, heterogeneizando e particularizando todas as partes.²³⁴ A condição humana neste novo mundo seria, assim, de cariz solitário e volúvel, onde o indivíduo veria a sua existência sujeita a uma inevitável errância e sensação de descontinuidade:

*"We have invented the creation of forms: and that is why everything that falls from our weary and despairing hands must always be incomplete."*²³⁵

Há, neste contexto, uma sensação de nostalgia latente, um desejo de pertença a um lugar — utópico e perfeito — em que outrora se habitou. Segundo Lukács, todo o ser humano tem a sensação que pertenceu a algum lugar, sendo o propósito do seu percurso, o regresso, de alguma forma, a esse lugar. *Transcendental Homelessness* consiste nesta condição de inconstância e incerteza no que respeita a um lugar a que se possa chamar *casa*. Lukács, adoptando as palavras de Novalis descreveu esta sensação/condição como "*the urge to be at home everywhere*."²³⁶ Esta necessidade surgiu com o fim dos épicos "*when man became lonely and could find meaning and substance only in his own soul, whose home was nowhere; when the world, released from its paradoxical anchorage in a beyond that is truly present, was abandoned to its immanent meaninglessness.*"²³⁷

Face à volatilidade do mundo, "*transcendental homelessness*" parece ser a última condição e o último lar em que o indivíduo da Era Moderna consegue habitar. De acordo com Lukács, a procura do lugar *casa* onde outrora se pertenceu, que preenche este vazio transcendental, é devolvida na estrutura do romance moderno.

²³³ *Idem*, p.37

²³⁴ *Idem*, pp.38/39

²³⁵ *Idem*, p.34

²³⁶ *Idem*, p.29

²³⁷ *Idem*, p.103

*“The novel comprises the essence of its totality between the beginning and the end, and thereby raises an individual to the infinite heights of one who must create an entire world through his experience and who must maintain that world in equilibrium.”*²³⁸

A principal fuga, o factor equilibrante desta desterritorialização surge sob narrativas, que não dispensam o terror, a alienação e o nervosismo. Há um permanente desejo de evasão motivado pela preocupante inquietação do espírito moderno e, conseqüentemente, uma vontade de mudança do indivíduo e do seu mundo. Este escape é manifesto numa luta contra a realidade. Nova Iorque e todas as camadas de ficção sobre as quais a cidade se construiu é um exemplo de fuga-para-a-frente neste espírito de evasão sintomático do início do ocidente do século XX. Narrativas, imagens e encenações veiculam esta ideia de escape através das temáticas da fragmentação, desorientação e ruína que são sempre pontuadas por um terror latente. Goethe, Baudelaire e E.T.A. Hoffman, os movimentos de pintura expressionista com o *Die Brücke* ou o *Blau Reiter*, a pintura metafísica de Giorgio DeChirico, ou a obra cinematográfica de Murnau, Fritz Lang ou Robert Wiene representam narrativas lúgubres, povoadas de fantasmas, sonâmbulos, demónios, assassinos, loucos e vampiros.

Intrinsecamente contraditório e numa procura incessante pelo inalcançável, este imaginário primava pela animação do inorgânico e personificação da abstracção Gótica. A intensidade e a expressão das formas, impregnadas por um dinamismo vertiginoso, aludiam a uma verticalidade quase catastrófica de forças, e êxtase em direcção aos céus. A imersão num imaginário irreal, mas caótico, desesperado, cheio de personagens alienadas e desintegradas constitui a exaltação, por um lado, e a catarse, por outro, de um sistema absorvido e subjugado aos milagres da industrialização e, simultaneamente, profundamente desarraigado e desajustado dos avanços deste mundo moderno.

Aquele que foi considerado o primeiro filme de terror data de 1920. *O Gabinete de Dr Caligari* (Robert Wiene) narra em analépsis uma história obscura de um maquiavélico Doutor²³⁹ que engendra uma série de homicídios. A acção principal é descrita durante uma conversa entre dois lunáticos, no

²³⁸ *Idem*, p.83

²³⁹ Dr. Caligari e o sonâmbulo Cesare chegam a uma pacata vila alemã, montam um estaminé e fazem sessões onde, através da hipnose de Dr Caligari, Cesare consegue prever o futuro e desvendar enigmas vários. Após a chegada de Dr Caligari e Cesare, começam a suceder-se diversos homicídios, todos previstos por Cesare e engendrados por Caligari. Os crimes são desvendados e o filme acaba com o Dr Caligari preso numa cela de um hospital psiquiátrico. O horror, o pânico, a paranóia e o medo nos contornos desta história, são narrados por Francis, um audaz habitante desta vila, que tenta desvendar o mistério das sucessivas mortes. Francis está a narrar esta história a outro indivíduo no pátio de um hospital psiquiátrico. No fim, o narrador é afinal um interno do hospício onde, afinal, Dr Caligari é médico e director e não um paciente.

pátio de um hospital psiquiátrico, e constitui um delírio que se vai desenvolvendo numa elaborada invenção construída na mente de um louco.

O mundo visto pelo filtro da insanidade foi encenado e elaborado com o recurso a espelhos convexos e enquadramentos distorcidos. O cenário da cidade intercala imagens alongadas com imagens comprimidas, aludindo à verticalidade Gótica, extensa e distorcida. Lotte H. Eisner afirma que “ *the distortions of Dr Caligari lie in the basic graphic idea, and can therefore be termed ‘Expressionistic’*”²⁴⁰, não sendo possível falar de cinema expressionista sem referir este filme.



18, 19. *O Gabinete do Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920

O Expressionismo como movimento é sintomático da condição anímica da Europa de início de século XX. O facto de a sociedade estar a passar por um período de crise e, em simultâneo, por um processo de industrialização, contribuiu para a magnitude da Primeira Guerra Mundial que deixou o Continente numa chaga de exaustão, esgaseamento e destroços. O culto da evasão, do irreal e do fantástico são definidos por linhas sinuosas, oblíquas, rectilíneas e cortantes. O horror antecipa, por um lado, o fim medonho que se pressagiava, e por outro, a fuga ao real, constituindo uma espécie de anestesia à confusão generalizada e ao pesadelo colectivo da primeira metade do século. Vidler refere que,

²⁴⁰ Lotte H. EISNER, *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the influence of Max Reinhardt*, Berkeley, University of California Press, 2008, p.21

*“Themes of anxiety and dread, provoked by a real or imagined sense of ‘unhomeliness’, seemed particularly appropriate to a moment when, as Freud noted in 1915, the entire ‘homeland’ of Europe, cradle and apparently secure house of western civilization, was in the process of barbaric regression.”*²⁴¹

A arquitetura de Dr. Caligari é sombria, a silhueta das ruas e edifícios é expansiva e exagerada, é definida por linhas em manchas angulares, lapidadas e vertiginosas. A tridimensionalidade é enfatizada pela inclinação cúbica de casas lapidadas e pelo contraste curvo, de proximidade-distância do efeito olho-de-peixe. O lado sombrio e tenso *versus* o sentido ascendente e onírico sublinham a dicotomia entre um mal-estar terreno e uma evasão espiritual que é sintetizada por Eisner da seguinte forma — *“these curves and slanting lines have a meaning which is decidedly metaphysical.”*²⁴²

A nostalgia do lugar onde outrora se habitou, a que se referia Luckács, está aqui subentendida na evocação à cidade medieval, exígua, ascendente e com ruas estreitas, quase privadas de luz solar, que remete para um desejado aconchego que a sacralização Gótica permitia, ao invés do lugar fragmentado e secular em que o mundo se tornou. Eisner refere que

*“Man has ceased to be an individual tied to concepts of duty, morality, family and society; the Expressionist’s life breaks the bounds of petty logic and causality. [...] The ‘world-image’ is reflected in him in its primitive purity; reality is created by him and the ‘world-image’ exists solely in him. This intense longing to lose all individuality in a total extravasation of self, to feel pervaded by the destiny of universe, is a characteristic common to many German intellectuals towards the end of the IWW.”*²⁴³

A maior parte dos movimentos surgidos na primeira metade do século XX, são alicerçados neste misto de ansiedade e nostalgia provocado por um passado idílico, perdido e sobretudo, entendível: *“the Greeks’ answers came before their questions”*²⁴⁴ refere Lukács. A coerência da estrutura épica deixava um lugar claro para o indivíduo ocupar :

²⁴¹ Anthony VIDLER, *The Architectural Uncanny*, 5ª edição, Cambridge, M.I.T. Press, 1999, p.07

²⁴² Lotte H. EISNER, *op. cit.*, p.21

²⁴³ *Idem*, p.11

²⁴⁴ Georg LUKÁCS, *op cit.*, p.32

“[I]n the ultimate structural relationship which determines all lived experience and all formal creation, there exists no qualitative differences [...] between the transcendental loci among themselves and between them and the subject a priori assigned to them.”²⁴⁵

Lukács refere que, no panorama da Antiguidade Clássica, o lugar *casa* é evidente e o seu significado é um dado adquirido — “Hence the mind’s attitude within such a home is a passively visionar acceptance of a ready-made, ever-present meaning.”²⁴⁶ — ao invés da subjectividade intrínseca à condição moderna que alterou todo o paradigma do lugar e do pensamento, deixando o indivíduo confundido e à deriva. Neste sentido, movimentos como o Expressionismo, o Construtivismo, o Suprematismo, a Arte Metafísica ou o Dadaísmo são alguns dos barcos em que o *Transcendental Homelessness* flutua.

Realizado por David Mallet em 1985, o *videoclip* da faixa de David Bowie *Loving the Alien* (do álbum *Tonight*) é uma alusão a esta desarreigação e à fuga *transcendental*. Há também a itinerância entre dois tempos — e duas cidades: uma cidade inventada e imaginária, do foro do onírico que alude à pintura metafísica e ao Movimento Moderno *versus* um cenário de cidade pós-industrial, destruída e arruinada, não sendo evidente se a fuga é de uma cidade para a outra, ou se se trata de uma fuga de ambas.

A primeira cidade surge depois de uma imagem nos bastidores das filmagens e segue depois para o lugar da cena — a cidade — de arquitectura extremamente perspectivada, com múltiplos pontos de fuga, arcadas estilizadas, sucessivas e ritmadas e edifícios angulosos. Esta primeira abordagem enfatiza a ideia da cidade-cenário, acentuando-a como um lugar construído, idealizado mas sobretudo, efectiva-a como *palco* e, portanto, como lugar metafórico. O facto de o *videoclip* iniciar com Bowie numa espécie de êxtase/alucinação numa imagem caleidoscópica e colorida, deixa subentendido um plano metafísico, que expande o lugar do indivíduo (e questiona-o) e sob qual toda a narrativa se ancorará ao longo do vídeo, sobretudo (mas não só) através de uma forte alusão à obra de De Chirico.

A melancolia do presente associada à nostalgia do passado é evidente no imaginário de De Chirico, onde paisagens industriais se mesclam com ambientes da cidade Clássica, onde elementos

²⁴⁵ *Idem*

²⁴⁶ *Idem*

mecânicos como locomotivas, engrenagens de máquinas e autómatos se intercalam com estatuária da Roma Antiga. A cidade é distorcida, marcada pela perspectiva acentuada, em edifícios robustos e austeros de estilo clássico, com inúmeras reentrâncias e arcadas, contornadas por luz e sombra geometrizadas, situada numa paisagem desajustadamente desértica que traduz, simultaneamente, uma atmosfera tranquila e angustiante. A respeito disto, Ivan Chtcheglov afirma que *“De Chirico remains one of the most remarkable architectural precursors. He was grappling with the problems of absences and presences in time and space”*.²⁴⁷



20. «Loving The Alien», David Bowie, 1985



21. *Tarde Agonizante*, Giorgio de Chirico, 1912



22. *Piazza d'Italia*, Giorgio de Chirico, 1913



23. «Loving The Alien», David Bowie, 1985

²⁴⁷ CHTCHEGLOV, Ivan, *Formulary for a New Urbanism*, in <<http://www.bopsecrets.org/SI/Chtcheglov.htm>> (accedido a 02.06.2015)

O escape ao sistema modernista nas paisagens de De Chirico reflecte-se na quase ausência humana, no silêncio, na solidão dos elementos representados, envolvidos na luz de um sol enfraquecido, que remetem para a fuga “metafísica” do Movimento Moderno e para a sua desacreditação.

“If we were to identify the specifically, ‘metaphysical’ character of De Chirico’s urban landscapes, we should localize it in that sort of pathetic emptiness, that dreamlike and melancholic mood or atmosphere of silence and loneliness emanating from all these paintings alike. The agora, the forum, framed by arcaded houses and abandoned temples, lies deserted. The inhabitants have seemingly abandoned the polis, and all that remains of their former urban life are some scattered, forgotten objects and one or two solitary monuments bereft of any connection to the semantic context in which they had been meaningfully placed.”²⁴⁸



24. *As Duas Máscaras*,
Giorgio de Chirico, 1926



25. «Loving The Alien», David Bowie, 1985

²⁴⁸ Franz BAUER, *De Chirico as Architect: Space and Void in Conceptions of the City between the World Wars*, in *Imagining the City*, Vol.I, Bern, The Art of Urban Living, 2006, p.173

À omissão da figura humana contrapõe-se a representação de manequins com aspecto de bonecos-articulados, desprovidos de face, com tonalidades que evocam a pedra e a cor das estátuas: “*The anxiety and disorientation of De Chirico’s absence of man indicates the identity crisis of modern man.*”²⁴⁹

A ruptura histórica do Modernismo repercute-se na ruptura do indivíduo consigo mesmo, que De Chirico transpõe através de “*an imagery of faceless mannequins and plaster busts which prove the perfect metaphors for the modern anti-hero in a world where heroism is no longer possible.*”²⁵⁰ A caracterização dos músicos no *videoclip* em causa, remete para o imaginário dos manequins inanimados, figuras-quase-estátua das telas de De Chirico.

O revivalismo Clássico do qual foi pioneiro, especificamente, na primeira metade do século XX, corresponde a uma abordagem teatral e cénica de uma arquitectura de raízes clássicas, de uma-quase-natureza-morta. A propensão e o fascínio pela Antiguidade Clássica advêm de uma infância e adolescência vividas entre Itália e Grécia e do gosto pelo Romantismo alemão. No Mundo Moderno, temas como a tragédia, o enigma e a melancolia permanecem actuais. A fuga metafísica repercute-se, então, neste desejo de regressar ao passado clássico. Este confronto entre o passado e o presente produz a “desterritorialização transcendental” sobre a qual De Chirico se debruça e ao qual a Arquitectura Modernista Italiana foi absorver grande parte dos seus princípios.

Um dos exemplos máximos do Modernismo Italiano assenta na arquitectura vanguardista da EUR (*Esposizioni Universale di Roma*),²⁵¹ que inaugurou o processo de expansão de Roma. Durante as décadas de cinquenta e sessenta houve um êxodo da nova burguesia italiana para esta zona da cidade, moderna, funcional e espaçosa. Em filmes como o *Eclipse* (M. Antonioni, 1962), *Roma, Cidade Aberta* (F.Fellini, 1965) ou *O Conformista* (B.Bertolluci, 1975), a expansão da cidade é retratada juntamente com a alienação, e o distanciamento físico e psicológico de uma Roma histórica e universalmente arquetípica. Os edifícios (e as personagens) denotam distância da realidade e um desajuste nas relações entre si. São elementos quase independentes, auto-suficientes, rigorosos e

²⁴⁹ Cara THORPE, *The Antropomorphic Reference in the Metaphysical Wors of Giorgio de Chirico*, in *Thought Lines 5 – An Anthology of Research*, edited by Hilary O’kelly, Dublin, Faculty of History of Art and Design and Complementary Studies National College of Art and Design, 2001, p.167

²⁵⁰ Cara THORPE, *op cit.*, p.168

²⁵¹ EUR (*Esposizione Universale Roma*), uma zona residencial e financeira, cidade-satélite de Roma, foi planeada por Benedito Mussolini a propósito da Exposição Universal de 1942 e como marco de 20 anos de fascismo. No entanto esta Exposição nunca chegou a acontecer devido à eclosão da II Guerra Mundial. A construção acabou por ser concluída no âmbito dos Jogos Olímpicos de 1960, realizados em Roma. A EUR, inicialmente projectada por Marcello Piacentini em 1938, acabou por ser um espaço de experimentação de arquitectura e urbanismo modernistas, com fortes influências do Fascismo Italiano e da Arquitectura da Roma Imperial.

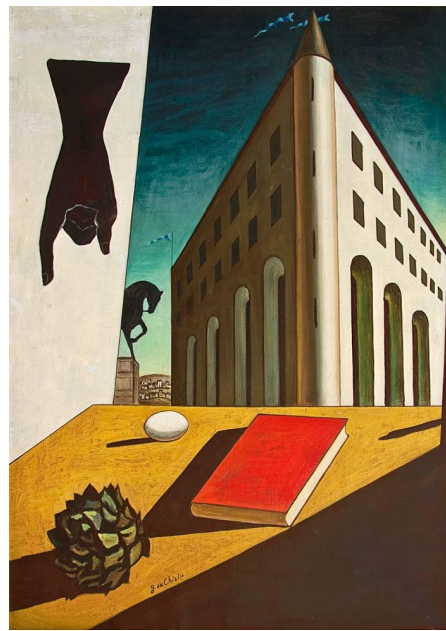
“perfeitos” que se bastam a si em forma e conteúdos.²⁵² A cidade é vazia, asséptica, as ruas são largas para permitir a eficiente circulação automóvel, os edifícios são grandes, monolíticos e funcionais. No entanto, a estagnação das ruas, a ausência de relação entre os edifícios e a envolvente, e a apatia dos transeuntes reflecte uma falta de sentido que se manifesta, sobretudo, nas relações humanas. Mas será a arquitectura modernista a causa destes problemas?

Do ponto de vista de Antonioni, a má arquitectura e o mau planeamento urbano não são as causas directas dos problemas emocionais das suas personagens, porém, repercutem-se neles, são uma consequência e reflectem-nos de modos muito significativos.²⁵³

Giuliana Bruno refere sobre a melancolia e a alienação fomentadas pela configuração da arquitectura e da Cidade Moderna de *Eclipse*, nas quais: “*we watch a new city in the making, with a focus on the unfinished. Antonioni’s urban meditation constantly returns to buildings in construction, lingering on their parts as if they were already incipient ruins.*”²⁵⁴



26. Palazzo della Civiltà Italiana, G. Guerrini, E.B. La Padula M. Romano, Roma, 1938-43, 1913-14



27. Torino a Primavera, Giorgio de Chirico, 1914

²⁵² Este aspecto é particularmente explorado no *Eclipse*. Há um desajuste inerente a toda a atmosfera do filme. A cidade é abordada sobretudo pela sua incoerência. A disfuncionalidade conjugal explorada em *Eclipse* poderá constituir a metáfora de uma arquitectura racional, impositiva e magnificente que asfixia o indivíduo, em que o fracasso do casal espelhará a falha do Projecto Moderno.

²⁵³ Seymour CHAMAN, Paul DUNCAN, Michelangelo Antonioni — *A Filmografia Completa*, Colónia, Tacshen, 2004, p.81

²⁵⁴ Giuliana BRUNO, *Atlas of Emotion — Journeys in Art, Architecture and film*, Londres, 2a edição, Verso, 2007, p.35

Há um espectro de ruína na cidade nova, Moderna, “desmemorizada”, projectada e construída de raiz na sua própria contemporaneidade.

O Palazzo della Civiltà Italiana,²⁵⁵ símbolo da arquitectura praticada na EUR, ficou conhecido como “Coliseu Quadrado”. Representa a grande escala, a simetria e a austeridade que, tal como noutros edifícios da vanguarda modernista italiana, é esculpida em blocos ortogonais de travertino e mármore. Construído durante o período de Mussolini a fim de celebrar a cidade como o epicentro do Grande Império Romano, o Palazzo della Civiltà Italiana é de planta quadrangular e desenvolve-se em galerias sucessivas. Tem seis andares, com nove arcadas por piso, prefazendo quatro alçados iguais com cinquenta e quatro arcadas, respectivamente, por fachada.

O espectro da Roma Antiga que está subentendido no Palazzo della Civiltà Italiana consagraria as aspirações imperiais da arquitectura fascista. Reflecte, consequentemente, todo o conflito motivado pela conciliação de um passado clássico com um presente industrializado. As mesmas arcadas, que aludem à arquitectura clássica, têm a si intrínseca uma sensação de ausência, vazio e de subtracção, ambas ilustradas, tanto na arte metafísica como no cinema neo-realista italiano, reinterpretada e reconstruída em «Loving the Alien».



28. «Loving The Alien», David Bowie, 1985

A decepção face às promessas da Modernidade, indiciadas pela Revolução Industrial e pelos desenvolvimentos do foro tecnológico, urbanístico, social e político conduziram a uma dicotomia baseada na ávida vontade de progresso, mudança e novidade *versus* uma forte cisão com o passado e a um estado de permanente desilusão com o presente. É neste contexto que Marshal Berman refere que

²⁵⁵ Projectado por Giovanni Guerrini, Ernesto Bruno La Padula e Mário Romano entre 1938 e 1943, foi inaugurado em 1940 e constitui um dos edifícios mais centrais e emblemáticos da EUR.

*“To be modern is to find ourselves in an environment that promises adventure, power, joy, growth, transformation of ourselves and the world – and, at the same time, that threatens to destroy everything we have, everything we know, everything we are.”*²⁵⁶

A criação de um mundo Iluminista e Moderno só poderia acontecer na sequência da destruição de tudo o que estava para trás. A força e a convicção de um pensamento dominado pelas ciências exactas, por uma moralidade e uma lei universais e pela dominação científica da natureza, conduziria a uma crescente secularização. O progresso e a racionalidade seriam directamente aplicados em todas as formas de organização social, urbana e económica e tinham como fim, a libertação e emancipação do ser humano. O pensamento Iluminista — abraçado pela Modernidade — procurou abolir o lado obscuro, inexplicável e irracional ligado à religião, aos mitos, crenças e superstições do legado medieval em prol do progresso do e para o *Homem*. Nas palavras de Harvey,

*“Enlightenment thought [...] embraced the idea of progress, and actively sought that break with history and tradition which modernity espouses. It was [...] a secular movement that sought the demystification and desacralization of knowledge and social organization in order to liberate human beings from their chain.”*²⁵⁷

Este espírito não se esgota na sua ruptura com o passado, visto que, não só a sua transitoriedade dificulta a possibilidade de qualquer tipo de continuidade histórica, como constitui, em si mesmo, um emaranhado infundável de rupturas, fragmentos e incoerências.

O projecto da Modernidade aludia a uma “destruição criativa” e/ou a uma “criatividade destrutiva”²⁵⁸. O implemento de tão grandes reformas, planos e estratégias para a *cidade una* e para o *indivíduo uno*, implicaria uma imperativa descontinuidade histórica, que conduziria este tamanho e ambicioso desejo de unidade, a um conjunto de paradoxos e realidades fragmentadas. Berman definiria o “ser moderno” como,

²⁵⁶ Marshall BERMAN, *All that is Solid Melts into Air: The experience of Modernity*, Nova Iorque, Simon and Schuster, 1982, p.15

²⁵⁷ David HARVEY, *op.cit.*, p.16

²⁵⁸ *Idem*, pp.12,13

“ [A] *paradoxical unity, a unity of desunity; it pours us all into a maelstrom of perpetual disintegration and renewal, of struggle and contradiction, of ambiguity and anguish.*”²⁵⁹

Fausto de Goethe²⁶⁰ constituiu, neste contexto, o arquétipo literário que perspectivou a problemática da Modernidade²⁶¹. Fausto empreende um novo e almejado mundo desfazendo mitos religiosos, extinguindo valores tradicionais, aniquilando toda a espécie de barreiras e arruinando o mundo antigo em prol de uma perfeição inatingível através da “criatividade destrutiva”. Segundo Berman, “*Goethe’s Faust expresses and dramatizes the process by which, at the end of the eighteenth century and the start of the nineteenth, a distinctively modern world-system comes into being*”,²⁶² referindo, também, que a força vital que distingue a versão de Goethe de todas as anteriores e que gera toda a sua exuberância e dinamismo “*is an impulse that I will call the desire for ‘development’.*”²⁶³

A “criatividade destrutiva” materializa-se através de personalidades como Haussman com o Plano de Paris (1853-1870) ou Robert Moses com as profundas alterações urbanas que projectou para Nova Iorque durante a primeira metade do século XX, ou a II Guerra Mundial, o maior evento e o maior exemplo no que respeita a criatividade conciliada com destruição na Idade Moderna. O espírito da Modernidade traduz-se neste desejo implacável de progresso, de evolução e desenvolvimento — *development* —, bem como na vontade e necessidade de erguer e realizar o plano a qualquer custo. David Harvey sintetiza este aspecto da seguinte maneira,

*“If modernist has to destroy in order to create, then the only way to represent eternal truths is through a process of destruction that is liable, in the end, to be itself destructive of those truths.”*²⁶⁴

²⁵⁹ Marshall BERMAN, *op. cit.*, p.15

²⁶⁰ Das várias versões da lenda alemã, debruçar-se-á, aqui, sobretudo sobre a peça escrita por Goethe(1808).

A história, em forma de épico, retrata um sábio, homem das ciências que desapontado com o saber do seu tempo faz um pacto com o diabo – Mefistófeles –, trocando a sua alma pela servidão de Mefistófeles, por juventude por vinte e quatro anos, pela paixão das mulheres que o atraem e por poderes que lhe permitirão mudar o mundo no que respeita a progresso, evolução e bem-estar, de um ponto de vista hedonista. Fausto, sob os poderes ilimitados concedidos por Mefistófeles, tudo fará para atingir os seus objetivos, colidindo frequentemente com questões anti-éticas. Enquanto homem habitado por duas almas, antagónicas e contraditórias que o mergulham no caos, Fausto encarnará o símbolo da modernidade.

²⁶¹ A Modernidade abordada através desta obra literária foi desenvolvida, sobretudo, por Georg Lucács(1969) e Marshall Berman(1982).

²⁶² Marshall BERMAN, *op cit*, p.39

²⁶³ *Idem*

²⁶⁴ David HARVEY, *op cit*, p.16

A figura de Fausto, assenta, nesta indefinição e incerteza, oriundas de uma realidade desintegrada que remete para o “não-lugar da alma”. A itinerância entre a aspiração a um futuro baseado no progresso e no secularismo, assente num passado com fundações conservadoras e religiosas, coloca Fausto na ubíqua condição do “*Transcendental Homelessness*”. Inez Hedges sublinha esta intermitência da seguinte forma:

*“Faust is torn between emotion and reason, a desire to enjoy life versus a desire to attain knowledge; between the urge to unite with nature and the desire to experience the highest forms of culture; between the desire for the highest personal happiness and the search for fulfillment and furthering the collective good of humanity.”*²⁶⁵

As duas almas que disputam a mente de Fausto, deambulam no corpo bicéfalo do mundo moderno, onde está encerrado um sem fim de incongruências e antagonismos numa desejada “unidade”. Uma unidade pragmática e racional, ao invés da totalidade do épico que era afectiva e religiosa. Harvey refere que “*the only secure thing about modernity is its insecurity, its penchant, even, for ‘totalizing chaos.’*”²⁶⁶ Também Berman, defende que unidade é construída, precisamente, pelos destroços que a própria modernidade provocou, “*all that has been created up to now [...] must be destroyed to pave the way for more creation.*” É esta dialética que o indivíduo deve admitir para si e para o seu universo e é esta dialética que reúne e conduz economia, sociedade e estado modernos a um *todo*.²⁶⁷

²⁶⁵ Inez HEDGES, *Framing Faust: Twentieth-Century Cultural Struggles*, Southern Illinois University, 2009, p.81

²⁶⁶ David HARVEY, *op. cit.*, p.11

²⁶⁷ Marshall BERMAN, *op. cit.*, p.48

2.2. *Pruitt-Igoe* Implodido e um Pós-modernismo em Construção

O Modernismo assentava na crença de que o progresso libertaria um futuro próspero das garras dos modelos tradicionais. Embora este pressuposto fosse optimista, a visão higienista e quase científica de planos urbanos como a Cidade-Jardim de Ebenezer Howard, a Cidade Radiosa de Le Corbusier, o movimento *City Beautiful* de Daniel Burham ou as intenções cartesianas, depuradas e simplistas da Bahaus, subentendiam uma espécie de mecanização Humanista para o sistema orgânico e complexo que era a cidade. Estes planos constituíam projectos megalómanos de renovação urbana massiva, cuja “Unidade” conduziria a uma tirania, massificação e, conseqüentemente, a uma alienação do indivíduo e do sistema. Segundo Berman,

*“The masses have no egos, no ids, their souls are devoid of inner tension or dynamism: their ideas, their needs, even their dreams, are ‘not their own’; their inner lives are ‘totally administrated’, programmed to produce exactly those desires that the social system can satisfy, and no more.”*²⁶⁸

É neste contexto que diversos movimentos de contra-cultura emergem na década de sessenta. Combatiam a tirania de um sistema absoluto baseado numa racionalidade científica, política, urbana e social irrefutáveis. Defendiam o fim do colectivo monolítico, politizado e burocrático dominado pelo estado e por outras formas de poder institucionalizado. Nas palavras de Harvey,

*“[T]he counter-cultures explored the realms of individualized self-realization through a distinctive ‘new left’ politics, through the embrace of anti-authoritarian gestures, iconoclastic habits (in music, dress, language, and lifestyle), and the critique of everyday life.”*²⁶⁹

²⁶⁸ *Idem*, pp.28,29

²⁶⁹ David HARVEY, *op. cit.*, p.38

A emergência da *pop* arte, do expressionismo abstracto, das composições musicais e literárias da *beat-generation*, da *videoarte* e da *performance* coincidem com a reacção ao espírito objectivo e intransigente da modernidade. O denominado *Mid-Century Modern*, que reúne projectos como a *Glass House* de Philip Johnson, a *Miller House* de Eero Saarinen, as *Case Studie Houses* de Charles Eames ou a *Farnsworth House* de Mies van der Rohe é contemporâneo a esta atmosfera de vanguarda. Esta vaga consiste numa re-interpretação e num re-ajuste, em solo norte-americano e no período Pós-Guerra, dos princípios do Estilo Internacional, oriundo dos princípios desenhados pela Bauhaus. Robert Venturi e Denise Scott Brown delinearam, como será desenvolvido mais à frente, uma nova perspectiva da arquitectura, formal e teórica. Com uma abordagem mais exploratória, eclética e próxima do “banal”, contestando o Modernismo, Venturi desenhou a Vanna Venturi House para a sua mãe em 1959 (construída e concluída em 1964) ou a Guild House (1964). Na escrita, destaca-se *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) desvendando alguns princípios da arquitectura no pós-modernismo e, como veremos mais à frente, a confirmação, efectivação e celebração deste pós-modernismo, na cidade e na arquitectura em *Learning From Las Vegas* (1972), em co-autoria com Denise Scott-Brown e Steven Izenour. Juntamente com Michael Graves (membro do Grupo Memphis), Charles Jenks ou Robert A. Stern, por exemplo, uma nova atmosfera e vaga de arquitectura e pensamento implementaram-se nesta altura, nos Estados Unidos, consolidando o discurso que estava a ser construído desde o pós-guerra.

É também neste período que Jane Jacobs lança o que viria a ser um dos primeiros manifestos da cidade pós-moderna: *A Morte e a Vida das Grandes Cidades Americanas*. Nesta altura, a renovação urbana da cidade, desgastada pelo modelo industrial, era assente sobretudo na destruição total de bairros e áreas desvitalizadas, seguida da edificação de planos urbanos com aspirações à cidade perfeita, eficiente e ordenada da doutrina modernista. O Movimento Moderno fazia uma cerrada apologia ao “novo” assim como à cisão com o passado, não apenas por que o destruir e construir de novo era mais rentável, mas também por que o novo era sempre e intrinsecamente melhor do que o antigo. Jacobs critica os planos da Cidade Moderna, atacando as ideologias que definiam o que a cidade deveria ser ao invés daquilo que a cidade realmente era:

*“Low-income projects that become worse centres of delinquency, vandalism and general social hopelessness than the slums they were supposed to replace. Middle-income housing projects which are truly marvels of dullness and regimentation, sealed against any buoyancy or vitality of city life. Luxury housing projects that mitigate their inanity, or try to, with a vapid vulgarity. Cultural centres that are unable to support a good bookstore. Civic centres that are avoided by everyone but bums, who have fewer choices of loitering place than others. Commercial centres that are lack-luster imitations of standardized suburban chain-store shopping. Promenades that go from no place to nowhere and have no promenades. Expressways that eviscerate great cities. This is not the rebuilding of cities. This is the sacking of cities.”*²⁷⁰

É no seguimento deste discurso que a diversidade, o apelo à comunidade integrada, à mistura de usos, de etnias, de idades e de tipologias que a cidade se começou a tornar naquilo que visionariamente Jacobs definiu como uma malha de *organizada complexidade*. O facto de haver zonas da cidade que precisam de ajuda não implica, segundo Jacobs, a sua total destruição, mas uma intervenção pontual que permita às pessoas continuarem a viver nos seus lugares e nos seus bairros, criando ligações de vizinhança e inter-dependências, nas quais assenta uma economia urbana que se perde completamente quando se confina a cidade ao automóvel. A destruição destes bairros foi, na sua opinião, uma das maiores tragédias do mundo pós-Segunda Guerra. Nas suas palavras, o que se perde quando as pessoas já não querem estar na rua e re-configuram a sua vida de forma a estar apenas em espaço privado, e/ou dentro de um automóvel em vez de partilhar espaço público, é irrecuperável.

A demolição do complexo habitacional de Pruitt-Igoe²⁷¹ tornou-se um ícone e quase unanimemente, o símbolo da falha da arquitectura moderna.

²⁷⁰ Jane JACOBS, *The Death and Life of Great American Cities*, edição de 2002, Nova Iorque, Random House, 1961 p.04

²⁷¹ Projectado por Minoru Yamasaki em 1950, o complexo habitacional de Pruitt-Igoe foi construído na zona norte da cidade de St.Louis, Missouri, com vista a solucionar o aumento e deterioração dos diversos núcleos de habitações clandestinas e insalubres que proliferavam neste período. O projecto de grande escala compreendia 2870 apartamentos distribuídos por trinta e três edifícios, com onze andares cada um e foi desenhado de acordo com as doutrinas do Movimento Moderno e concluído em 1955. Ocupado por famílias de baixos rendimentos durante mais de uma década, no final dos anos sessenta Pruitt-Igoe estava em profunda decadência e transformado num antro de crime violento. As razões do declínio são complexas, diversas e discutíveis, porém, a frase supra-citada de Jencks, acabou por convencionar o complexo de Pruitt-Igoe como o símbolo da falha da arquitectura moderna.

“Modern Architecture died in St Louis, Missouri on July 15, 1972 at 3.32pm [...]when the infamous Pruitt-Igoe scheme, or rather several of its slab blocks, were given the final ‘coup de grace’ by dinamite.”²⁷²



29. Complexo Habitacional de Pruitt-Igoe, Minoru Yamasaki, St. Louis, Missouri, 1950-55

As severas críticas de Jenks à ortodoxia da arquitetura, ao impositivo zonamento do urbanismo Modernista, à exaustão funcionalista das construções e cidades e à distinção e catalogação afincadas de espaço público/espaço privado, estavam alicerçadas na decadência do complexo de Pruitt Igoe — de destruição, de vandalismo e de crime violento — cuja irreversibilidade conduziu à sua implosão.

“It consisted of elegant slab blocks fourteen storeys high with rational ‘streets in the air’ (which were safe from cars, but as it turned out, not safe from crime); ‘sun, space and greenery’, which Le Corbusier called the ‘three essential joys of urbanism’ (instead of conventional streets, gardens and semi-private space, which he banished). It had a separation of pedestrian and

²⁷² Charles JENCKS, *The Language of Post-Modern Architecture*, 6ª edição, Londres, Academy Editions, 1991, p.23

*vehicular traffic, the provision of play space, and local amenities such as laundries, creches and gossip centres – all rational substitutes for traditional patterns. [...] Good form was to good content, or at least good conduct; the inteligente planning of abstract space was to promote healthy behaviour.*²⁷³

Embora a arquitectura não seja a única e exclusiva causa dos problemas sociais advindos da construção de Pruitt Igoe, como durante bastante tempo se tenha feito crer,²⁷⁴ a demolição de 1972 constitui, simbolicamente, o desmantelamento da supra citada ideia de uma possível e almejada “unidade” — pragmática, racional, científica e moral.



30. Koyaanisqatsi, Godfrey Reggio, 1982

²⁷³ *Idem*, pp.23,24

²⁷⁴ Num artigo intitulado *The Pruitt-Igoe Myth*, Katherine Bristol publica o resultado da investigação que fez sobre este complexo habitacional, concluindo que as causas da sua falha estavam muito mais associadas a questões políticas e sociais do que à arquitectura em si, confirmando as ideias de Jane Jacobs,

"By placing the responsibility for the failure of public housing on designers, the myth shifts attention from the institutional or structural sources of public housing problems. Simultaneously it legitimates the architecture profession by implying that deeply embedded social problems are caused, and therefore solved, by architectural design."

in Katherine BRISTOL, *The Pruitt-Igoe Myth*, in *Journal of Architectural Education*, Vol.44, Issue 3, 1991, p.163

O artigo de nove páginas enumera e especifica diversas questões, nomeadamente as dinâmicas da cidade norte-americana do pós-segunda-guerra. O facto do centro da cidade de St Louis, Missouri, ter ficado habitado exclusivamente por classes altamente desfavorecidas, em complexos habitacionais de reabilitação urbana (como este) de cariz social com políticas rígidas, de control e vigilância, com requisitos vários, segregação racial forçada, questionários e visitas assíduas de fiscais e assistentes sociais conduziu *Pruitt-Igoe* a um declínio irreparável. *"The residents did not feel that these spaces "belonged" to them and so made no effort to maintain or police them."* in, *Idem*, p.167

Em 1982, Philip Glass compõe o tema «Pruitt-Igoe» que ilustra sete minutos e trinta e três segundos da longa metragem de Godfrey Reggio, *Koyaanisqatsi*²⁷⁵. O excerto do filme que corresponde a esta faixa consiste numa sequência de imagens das cidades de St. Louis, Chicago e Nova Iorque. Há um crescendo que começa na cidade “sã” e vai penetrando gradualmente em zonas e focos de deterioração e ruína urbanas. Entre edifícios abandonados e vandalizados, os planos detêm-se, por vezes, em pormenores de destroços: um candeeiro de rua partido, um escorrega abandonado num monte de entulho, uma cortina esfiapada a esvoaçar por entre as ruínas ou uma rapariga na janela de um prédio abandonado.



31. *Koyaanisqatsi*, Godfrey Reggio, 1982

A cidade em ruína é um fenómeno de grande parte das cidades norte-americanas no período pós-segunda guerra. A mudança do paradigma da indústria, mais baseada na micro-tecnologia e menos na mão de obra, colocou grande parte da classe média no sector terciário e deixou o trabalho operário e não qualificado às classes mais desfavorecidas. Consequentemente, houve um êxodo da classe média para a periferia provocado pela banalização do automóvel, pelo desenvolvimento de vias

²⁷⁵ A longa metragem *Koyaanisqatsi*, data de 1982 e tem oitenta e seis minutos de colagens em câmara lenta e *time-lapses*, numa fórmula de poema sonoro e visual, desprovido de diálogos e/ou narrativa verbal. Todo o filme é acompanhado por uma banda sonora composta por Phillip Glass, constituída por treze temas inéditos. O filme consiste na sobreposição de imagens com música, numa compilação de imagens de arquivo com planos recolhidos pelo realizador que incidem sobre cidade, dinâmicas urbanas, natureza e tecnologia norte-americanas da década de 70. *Koyaanisqatsi* é uma palavra com origem na tribo nativa americana hopi e significa vida em desequilíbrio, em desintegração. A longa-metragem consiste na primeira parte da trilogia *Qatsi*.

rápidas e apelo ao mais “moderno”, pelo acesso mais fácil a um estilo de vida suburbano e confortável de casas novas com jardim. No documentário *The Pruitt-Igoe Myth*, de 2011, esta situação é sintetizada da seguinte forma: “*The sunrise of the suburb, for good or real, re-shaped the american city.*”²⁷⁶

Os centros das cidades ficaram num estado de semi-abandono, disponíveis para albergar as classes de baixos rendimentos. Este processo segmentou a população que vivia e usufruía dos avanços e das comodidades proporcionadas pela tecnologia, da outra metade da população à qual apenas era possibilitado que ocupasse os destroços da industrialização. Margaret A. Rose parafraseia Daniel Bell que refere esta clivagem como uma das características do período pós-industrial “*one of the characteristics of the post-industrial society [...] will be an increase in the divisions of mental labour, and information-sector work.*”²⁷⁷ A máquina, neste contexto, deixou de ser a transformadora de energia — sociedade industrial, para passar a ser o operador de absorção, assimilação, elaboração e processamento de dígitos e informação — sociedade pós-industrial. De acordo com Bell,

*“Just as motors are the driving force for all machines of the industrial age, so the microprocessor is the control device for the post-industrial or information age. The microprocessor, now miniaturized, is the heart of all calculating, control, and memory devices we have. Microprocessors store millions of bits of information on disks, retrieve these by rapid access for users, control the operations of motors and machines, and act as the switching devices from all communication.”*²⁷⁸

A sociedade pós-industrial construiu um gigantesco vazio para os lugares ocupados pela obsolescência da máquina industrial moderna. O mundo perdeu a fé no racional e na ciência. Por causa de Auschwitz, por causa da bomba atômica, pelas doutrinas ortodoxas e infalíveis da Modernidade, no fundo, pelo niilismo avassalador de Fausto alimentado pela busca de uma fatal perfeição que nas palavras de Berman “*indicts Faust as a symbol of scientific irresponsability and indifference to life.*”²⁷⁹ Era suposto o progresso tornar as vidas melhores. Deste ponto de vista,

²⁷⁶ *The Pruitt-Igoe Myth*, realizado por Chad Freidrichs, Unicorn Stencil, 2011

²⁷⁷ Margaret A. ROSE, *The Post-modern & the Post-industrial – A Critical Ananlysis*, Nova Iorque, Cambridge University Press, 1992, p.29

²⁷⁸ Daniel BELL, *The Coming of the Post-Industrial Society*, 3ª edição (1999), Nova Iorque, Basic books, 1973, p.iiv

²⁷⁹ Marshall BERMAN, *op. cit.*, p.38

percebeu-se que a lógica, a ciência, as provas, as doutrinas políticas e as instituições eram frágeis e deixou de se confiar nelas.

Tal como em «Pruit Igoe» (Philip Glass), é sobre o que restou da modernidade, que os planos do início de *Permanent Vacation*, deambulam serenamente. Enquanto que em «Pruit Igoe» a música que acompanha as imagens é uma orquestra ténue, sussurrante, com uma nostalgia e um pesar implícitos, é o silêncio que acompanha a cidade pós-industrial do início do filme de Jarmush. A sensação de deriva e de um sem-sentido póstumo são subjacentes às imagens de ambos.



32. *Permanent Vacation*, Jim Jarmusch, 1980

Há uma exaustão e descrença no mundo moderno que ficou farto de tentar ser novo. As coisas faziam sentido, eram científicas, racionais, tinham método. Tudo isto são ideias que a sociedade começou a rejeitar, e no seu lugar ficou o abandono, a ruína, uma transcendental ausência de sentido. Deu-se uma espécie de fim de esperança no desafio. De acordo com Berman esta sensação constitui o confronto com a decepção da promessa da cura-para-todos-os-males da retórica Moderna,

*“When I saw the Bronx in ruins, I saw how modern life, itself full of ruins and the terror of ruins, was still biblical. I didn’t think the Bible was special in offering divine solutions to human problems, but it was special in saying very clearly what the problems were. Modern rhetoric often talked as if mankind had transcended troubles that we really hadn’t transcended at all, that were still there for us to face.”*²⁸⁰



33. *Koyaanisqatsi*, Godfrey Reggio, 1982

O tema «Pruitt Igoe» de Glass, passa gradualmente de um coro de violinos sibilantes para uma orquestra em apoteose com trompas, violencelos, violinos e clarinetes no momento em que o plano sobrevoa o complexo habitacional. Os trinta e três edifícios, com onze andares cada um, implantados numa área de vinte e três hectares na zona norte de St. Louis, são vistos de cima, numa imagem flutuante sob a sinfonia galopante de Philip Glass.

A apreensão total, o “ver de cima”, a visão privilegiada e quase metafísica, evoca uma visão divina e/ou sobrenatural que remete, neste contexto, para o voo de Fausto com Mefistófeles sobre a cidade e o mundo, na versão de Murnau (1926). O sobrevoar de Pruitt-Igoe no momento que

²⁸⁰ Marshall BERMAN, *Emerging From the Ruins*, artigo adaptado da comunicação pública feita por Marshal Berman na City College of New York em 02/05/2013, publicada na revista on-line Dissent Magazine, 2014, in <<http://www.dissentmagazine.org/article/emerging-from-the-ruins>> (acedido a 17/09/2014)

antecede a sua implosão consiste, portanto, numa reconfiguração do voo do mago imediatamente após o seu pacto com o Diabo, que Berman sintetiza assim: “[T]he tragedy [...] comes when Faust “looses control” of the energies of his mind, which then proceed to take on a dynamic and highly explosive life of their own.”²⁸¹



34. *Fausto*, F. W. MURNAU, 1926

A apoteose absoluta — musical, visual e ideológica — acontece, porém, no momento em que dois planos seguidos e distintos, enquadram a demolição de Pruitt-Igoe, Bristol refere que: “Few architectural images are more powerful than the spectacle of the Pruitt-Igoe public housing project crashing to the ground.”²⁸²

²⁸¹ Marshall BERMAN, *Emerging From Ruins*, op. cit., p.38

²⁸² Katherine BRISTOL, op.cit., p.163



35. *Koyaanisqatsi*, Godfrey Reggio, 1982

Esta imagem subverte todo o imaginário relacionado com o Movimento Moderno, de demolições massivas, de arrasos totais de bairros e zonas da cidade, considerados insalubres, decadentes e inapropriados. Ou, simplesmente, porque estavam localizados em perímetros afectos a grandes planos e empreendimentos de requalificação. Aqui, é um destes planos que está a ser implodido para não se construir nada ou não-se-sabe-bem-o-quê no seu lugar. Um complexo habitacional modernista que é demolido porque sim, ou simplesmente, porque já ninguém conseguia viver nele. Berman refere que,

*“It can be a creative adventure for modern men to build a palace, and yet a nightmare to have to live in it. This problem is especially acute for a modernism that forecloses or is hostile to change – or, rather, a modernism that seeks one great change, and then no more.”*²⁸³

Segundo o documentário *The Pruitt-Igoe Myth*, o complexo foi construído com fundos do governo, mas com a condição de que os custos de manutenção seriam suportados pelas rendas dos inquilinos. Promotores, gestores, assistentes sociais e autarcas não contemplaram a gravidade do projecto ser dependente dos rendimentos dos seus habitantes. As famílias que ali se alojaram eram de tal forma carenciadas que os seus dividendos eram insuficientes para sobreviver e manter

²⁸³ Marshall BERMAN, *All that is Solid Melts into Air*, op cit., p.08

operacionais as características arquitectónicas, bem como a complexidade programática e estrutural daquele aglomerado de habitações e respectivos equipamentos — elevadores, jardins e espaços exteriores, segurança, lavandarias, lixos, redes de distribuição de água, luz, gás, entre outros. Sobre este panorama, Robert Fishman: *“In this very basic way, I think the public sector failed the people who were living in these buildings.”*²⁸⁴

Simbolicamente, põe-se aqui enquanto hipótese, que o desmoronamento de Pruitt-Igoe consistirá na constatação do estilhaçar de um sistema, e na consciência de que a ‘unidade’ é impossível de alcançar num mundo já fragmentado pela industrialização onde, como já foi anteriormente referido, *“We have invented the creation of forms: and that is why everything that falls from our weary and despairing hands must always be incomplete.”*²⁸⁵

2.3. Obsolescências Regeneradas Sob Pressão e A Cidade Pós-Industrial em Potência

Em 1981, David Mallet realiza o videoclip de «Under Pressure» (Queen) num elogio à cultura do indivíduo, do fragmento, da diversidade e do aglomerado de destroços que é a Cidade. No seguimento de uma rotura sofrida pelo Modernismo, que aqui se tem estado a desenvolver, este *videoclip* dos Queen virá ilustrar um estado-de-espírito e um estado-de-coisas. A sequência de imagens de explosões, implosões e demolições insinuam e reflectem o grito de rotura; um *adeus* à “unidade” modernista e um *Olá!* ao seja-lá-o-que-fôr que vem a seguir. Jencks sublinha assim esta saturação:

²⁸⁴ Robert FISHMAN, in *The Pruitt Igoe Myth*, Chad Freidrichs, *op. cit.*

²⁸⁵ Georg LUKÁCS, *op. cit.*, p.34

*“They try to provide Modern Man with mythic consciousness, with consistent patterns [...], refined in their purity, full of tasteful ‘unity in variety’, and other such geometric harmonies; when in fact Modern Man doesn’t exist, and what he would want if he did, would be realistic social signs. Signs of status, history, commerce, comfort, ethic domain, signs of being neighbourly.”*²⁸⁶

Neste contexto, assume-se que o mundo é incongruente e emerge um individualismo que prevalece em relação ao colectivo. Se a cidade até aqui era feita para o *Homem*, a pós-modernidade reivindica uma cidade construída para o *indivíduo*. A cultura individual, do fragmento, do indeterminado e a descredibilização sobre todos os discursos totais, absolutos e universais, definem aquilo que é o pensamento pós-moderno. Harvey sintetiza este aspecto assim:

*“[T]he norm to seek out ‘pluralistic’ and ‘organic’ strategies for approaching urban development as a ‘collage’ of highly differentiated spaces and mixtures, rather than pursuing grandiose plans based on functional zoning of different activities.”*²⁸⁷

A Pós-Modernidade que, segundo Harvey, “represents some kind of reaction to, or departure from, ‘modernism’”²⁸⁸ consiste não só na extensão (e extinção) do Movimento Moderno, mas também na sua subversão, “we see postmodernism emerge as a full-blown though still incoherent movement out of the chrysalis of the anti-modern movement of the 1960s.”²⁸⁹

O período definido pelo final da década de setenta e início dos anos oitenta é marcado por uma sensação de ressaca e desilusão face ao desmoronamento urbano, político e social da América pós-industrial. Gil Troy descreve “[T]he sad tale of America in the 1960’s and 1970’s”²⁹⁰ como:

“[A] country demoralized, wracked by inflation, strangled by big government, humiliated by Iranian fundamentalists, outmaneuvered by Soviet communists, betrayed by its best educated

²⁸⁶ Charles JENKS, *op. cit.*, p.33

²⁸⁷ David HARVEY, *op. cit.*, p.40

²⁸⁸ *Idem*, p.07

²⁸⁹ *Idem*, p.38

²⁹⁰ Gil TROY, *op.cit.*, p.12

and most affluent youth. The result was four failed presidents: Lyndon Jonhson, Richard Nixon, Gerald Ford, and Jimi Carter.”²⁹¹

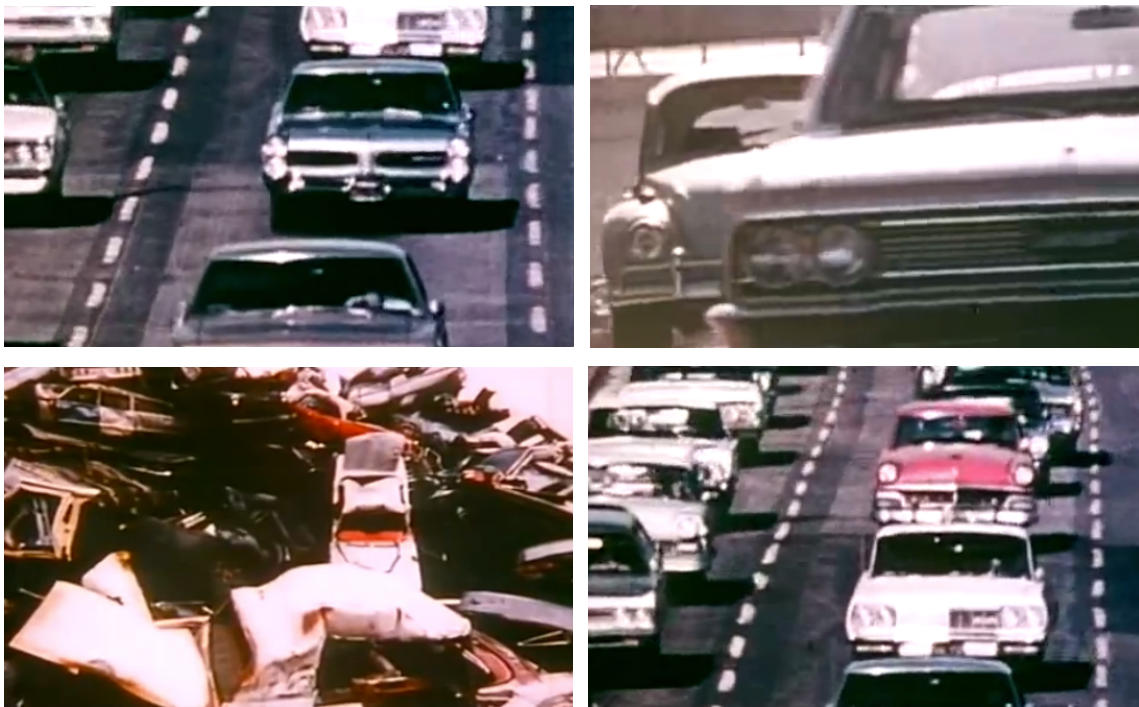
O vídeo de «Under Pressure» reflecte, através de um mosaico de imagens muito distintas, conotações diversas e contextos diferentes, que ecoam (em consonância com a faixa musical) uma tensão apoteótica prestes a explodir, e uma inquietação oprimida prestes a ser libertada. Imagens de uma cidade pós-industrial intercalam-se com imagens do cinema expressionista do início de século XX. A imagem de multidões a moverem-se de dentro para fora de comboios, em horas de ponta e de fluxos imensos de gente em passeios e viadutos pedonais, é pontuada por vislumbres do *Dr Jekyll and Mr Hyde* (Rouben Mamoulian, 1931), do *Nosferatu* (F.W. Murnau, 1922), do *Battleship Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925) bem como de imagens de arquivo de uma América pós-Grande-Depressão.



36. «Under Pressure», Queen & David Bowie, 1981

²⁹¹ *Idem*

A sequência de imagens de trânsito, de filas intermináveis em estradas com cinco faixas de rodagem, de carros, camiões e carrinhas e de veículos destruídos em montes de ferro velho, destaca a importância do automóvel na dinâmica e na economia²⁹² norte-americanas desde os anos cinquenta. A série de demolições massivas e assíduas no vídeo anunciam que *“In order do acomodate more automobiles we must build roads and destroy houses.”*²⁹³



37. «Under Pressure», Queen & David Bowie, 1981

Implosões de edifícios, vampiros e lobisomens, montes de ferro-velho, multidões iradas, excertos de terror, carros incendiados, manifestações e confrontos, beijos apaixonados entre personagens de filmes dos anos vinte e trinta, concertos ao ar livre com aglomerados de gente em furor, projecteis a explodir, integram uma energia apoteótica assim descrita pela SlantMagazine:

²⁹² Em 1956 Eisenhower referiu-se à indústria automóvel como a espinha dorsal da economia americana.

²⁹³ Frase retirada do vídeo activista e documental de Marshal McLuhan e Jane Jacobs *The Burning Would*, realizado em 1970 a fim de impedir a construção da Spadina Expressway em Toronto, in <<https://www.youtube.com/watch?v=P510tPTQyWg>> (acedido a 25.09.2014)

*“This socially conscious slideshow is pieced together entirely from silent film and documentary stock footage. Stinging yet hopeful, the clip celebrates the pressure-cooker mentality of a culture willing to wage war against political machines.”*²⁹⁴

Há um ímpeto de esperança em toda esta atmosfera, de ruína e decepção que antecipa que algo poderá renascer dos destroços de um sistema e da amargura das multidões desencantadas. Berman refere que *“Not only had their suffering not destroyed their idealism; in some mysterious way, it had created idealism. They could tell the world, ‘we come from ruins, but we are not ruined’.”*²⁹⁵



38. «Under Pressure», Queen & David Bowie, 1981

Os versos *“It’s the terror of knowing what this world is about/ Watching some good friends screaming ‘Let me out!’/ Tomorrow gets me higher.”* acentuam esta ideia de um *amanhã* redentor depois de um *hoje* apocalíptico. A cidade pós-industrial é, aliás, caracterizada pela intermitência entre o progresso e a decadência, assentando “[n]uma organização territorial marcada pela existência

²⁹⁴Sal CINQUEMANI e Ed GONZALEZ, *100 greatest music vídeos*, SlantMagazine, in <https://www.slantmagazine.com/features/article/100-greatest-music-videos/P15> (acedido a 24.09.2014)

²⁹⁵ Marshall BERMAN, *Emerging From the Ruins*, op. cit.

de enclaves territoriais distintos e sem continuidade com a estrutura sócio-espacial que os cerca. A fragmentação traduz o aumento intenso da diferenciação e a existência de rupturas entre os vários grupos sociais, organização e território.”²⁹⁶ Estes enclaves são consequência dos processos de produção e apropriação do território deste período, e consistem na distinção abrupta entre zonas e na ruptura aleatória e irregular do tecido urbano. Reflexo das condições e estatuto sociais daqueles que a habitam, a cidade pós-moderna do período pós-industrial, resultará de processos especulativos:

“Ora surgem no centro, ora na periferia, uns são fruto da reabilitação de imóveis degradados, outros nascem com a renovação de áreas obsoletas, outros ainda são construídos de raiz num sítio que rapidamente ganhou acessibilidade ou, pelo contrário, cujo isolamento permite adquirir o solo a baixos custos, como no caso da habitação social. Este padrão aleatório é simplesmente produto social do jogo do mercado imobiliário pouco regulado, de processos especulativos de valorização.”²⁹⁷

A cidade fervilhante e em azáfama urbana de fato-gravata-e-gabardine transmite uma prosperidade iminente, provocada pelos avanços da codificação tecnológica e científica – que Daniel Bell descreveu como *“the novel and central feature of post-industrial society is the codification of theoretical knowledge and the new relation of science to technology”*²⁹⁸ — pela emergência de novas profissões e pela concentração de serviços nos centros das cidades. Daniel Bell descreve este processo parafraseando a socióloga Saskia Sassen da seguinte forma:

*“[T]he growth of the producer services sector is the transforming feature of global cities in the post-industrial economy. Producer services — business, financial, technical, and professional services — have experienced large growth as a result of post-industrial employment, which in turn are a consequence of computers and telecommunications.”*²⁹⁹

²⁹⁶ Teresa Barata SALGUEIRO, *Cidade Pós moderna, Espaço Fragmentado*, in *III Congresso de Geografia Portuguesa*, Porto, Setembro 1997, Edições Colibri e Associação Portuguesa de Geógrafos, Lisboa, 1999, p.225

²⁹⁷ Idem, p.226

²⁹⁸ Daniel BELL, *op. cit.*, p.xiv

²⁹⁹ apud, *idem*, p.xxiii



39. «Under Pressure», Queen & David Bowie, 1981



40. *Permanent Vacation*, Jim Jarmusch, 1980

Tanto no *videoclip* de «Under Pressure» como no filme *Permanent Vacation* é visível a itinerância entre a cidade rejuvenescida e gentrificada, povoada de gente, serviços, investimento e finança; e a cidade arruinada, desarreigada e vazia, resultado de uma industrialização desmantelada. Esta dicotomia reflecte a diversidade e/ou descontinuidade urbana e social provocada pela fragmentação da sociedade pós-industrial, em que segundo Barata Salgueiro:

“As cidades ligam-se em redes, sem atenção à distância nem à dimensão dos lugares, nas quais buscam sinergias e identificação [...]. Ao mesmo tempo que nas urbes se multiplicam as áreas funcionalmente equivalentes, sem ligações hierárquicas, tendendo para uma estrutura policêntrica e reticulada.”³⁰⁰



41. *Permanent Vacation*, Jim Jarmusch, 1980



42. «Under Pressure», Queen & David Bowie, 1981

³⁰⁰ Teresa Barata SALGUEIRO, *op.cit.*, p. 226

Porém, há uma destruição não consumada da cidade industrial, em que as suas ruínas se dissolvem gradualmente, ao invés de desaparecerem a par com o fim da industrialização. A cidade pós-industrial é um lugar onde a fábrica é um espectro, um edifício obsoleto e inútil, mas ao mesmo tempo, presente e obrigatório na paisagem. O edifício industrial consiste agora num elemento fantasma e abandonado que foi re-apropriado, habitado e adaptado a novos usos.

“O personagem do cinema dos anos 80 habita os fragmentos que a cidade dos anos 60-70 relegava a locais de depósito e de acúmulo de mercadorias ou usava como locais de apoio à actividade produtiva.”³⁰¹



43. «Don't Leave me This Way », The Communards, 1986



44. «Atomic», Blondie, 1980

³⁰¹ Gianni CANOVA, *O Olhar Sobre a Cidade*, in *Cinema e Arquitectura*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1999, p. 187

Fábricas, armazéns, garagens e depósitos passam a habitação, casas ocupadas, associações, salas de concerto ou objectos cénicos na paisagem desértica da cidade em declínio. Os armazéns tornam-se *lofts* de habitação — *Flashdance*, Adrian Lyne, 1983 —, as urbanizações industriais são ocupadas — *Permanent Vacation*, Jim Jarmush, 1980 — e até a rede de esgotos habitada pelas *Tartarugas Ninja*, Steve Barron, 1990. A fábrica assume-se uma catedral pop em *Don't Leave me this way* (1986, Comunnards), como o cenário de uma festa apocalíptica em *Atomic* (Blondie, 1980).



45. « *Loving de Alien* », David Bowie, 1985

É neste contexto, que à cidade metafísica/imaginária, representada em «Loving The Alien», de legado modernista se opõe uma imagem de cidade pós-industrial em *flashes*. A itinerância entre uma e outra define-se pela cidade colorida *versus* cidade a preto e branco. Com a fábrica enquadrada atrás de si, David Bowie apresenta-se vestido de fato, gravata e cartola, acompanhado por uma mulher de traje étnico coberto de notas. Embora rodeados de resquícios industriais, há um desajustado requinte no quadro, na indumentária e na postura que remetem para uma atmosfera de celebração. Isto é o reflexo e a concretização do Pós-Modernismo, em forma de *videoclip*.

2.4. Ruína, Abjecto e (Re)Começo: Erupções Pós-modernas nos Destroços do Modernismo

De acordo com Julia Kristeva, o destroço (ou o “abjecto”, na expressão por si usada) é uma ressurreição do objecto. A “re-habilitação” dos restos, abandonados e obsoletos, da industrialização implica a sua re-interpretação e a constatação de que a ruína consiste na inevitável possibilidade de um (re)começo:

*“The abject is the violence of mourning for an “object” that has always already been lost. [...] is a resurrection that has gone through death (of the ego). It is an alchemy that transforms death drive into a start of life, of new significance.”*³⁰²

No Modernismo a ruína era um elemento a eliminar — *That ‘abjection’, which modernity has learned to repress, dodge, or fake*³⁰³ — e um pretexto para construir algo novo no seu lugar. A pós-modernidade vê nos destroços um conjunto de possibilidades e lugares-significado potencialmente habitáveis. Das ruínas da Modernidade terá emergido aquilo que Berman designou por “Um Arco-íris onde ninguém o esperaria ver”:

*“Their capacity for soul-making in the midst of horror gave the city a new aura, a new tincture of bright lights. They succeeded in the task Hegel defined two hundred years ago: if we can ‘look the negative in the face and live with it’, we can achieve a ‘magical power’ and convert the negative into being’. They, [...] in the midst of falling apart, found ways to rise. A rainbow, where who would expect one?”*³⁰⁴

A supressão de fronteiras entre a vida-de-todos-os-dias e arte, entretenimento e cultura pop (e/ou vice-versa), e mesmo a quebra de barreiras entre os distintos domínios da arte significam e

³⁰² Julia KRISTEVA, *Powers Of Horror an Essay on Abjection*, Nova Iorque, Columbia University Press, 1982, p.24

³⁰³ *Idem*, p.26

³⁰⁴ Marshall BERMAN, *Emerging From the Ruins*, *op.cit.*

instituem o fim de limites rígidos em prol de várias, diversas e legítimas contaminações culturais, sociais, políticas e económicas, que nas palavras de Jameson consiste num maior “*fully human world than the older one, but one in which “culture” has become a veritable “second nature.”*”³⁰⁵ Este espírito, que de certa forma efectiva e dá o projecto “Modernidade” por concluído, antecederia o pós-modernismo e é assim descrito por Berman: “*Their ideal was to open oneself to the immense variety and richness of things, materials and ideas that the modern world inexhaustibly brought forth.*”³⁰⁶

Nesta perspectiva, Hal Foster acentua, muito oportunamente:

“One postmodernist strategy becomes clear: to deconstruct modernism not in order to seal it in its own image but in order to open it, to rewrite it; to open its closed systems (like the museum) to the “heterogeneity of texts”, to rewrite its universal techniques in terms of ‘synthetic contradictions’ – in short, to challenge its master narratives with the “discourse of others.””³⁰⁷

A *metanarrativa* é substituída, agora, por pequenas e plurais *narrativas*. A referenciação do “mundo”, não é monolítica no contexto desta cidade, pelo que a descoberta ou a projecção de um ponto fixo — “O Centro” — deixa de constituir *O Mundo* em prol do *mundo-de-cada-um*. Este aspecto enfatiza a fragmentação, a pluralidade e a sobreposição de realidades, verdades e perspectivas, e consequentemente a sua incoerência e fragilidade.

Esta fragmentação do sistema vem enfatizar o processo iniciado pela Industrialização no início do século XX que instigou a sensação de desarreigação já antecipada na supra-citada frase de Lukács — “*Totality of being is possible only where everything is already homogeneous before it has been contained by forms*”³⁰⁸ —, que Lyotard corrobora em 1979,

“Simplificando ao extremo, considera-se que o “pós-moderno” é a incredulidade em relação às metanarrativas. [...] A função narrativa perde os seus funtores, o grande herói, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objectivo. Ela dispersa-se em nuvens de elementos de

³⁰⁵ Fredric JAMESON, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, op. cit., p.ix

³⁰⁶ Marshall BERMAN, *All That is Solid Melts into Air*, op. cit., p.32

³⁰⁷ Hal FOSTER, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Bay Press, 1983, p.xi

³⁰⁸ Ver nota 229

linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos, descritivos, etc., veiculando cada um consigo valências pragmáticas 'sui generis.' ”³⁰⁹

Confirmando, deste modo, que o Pós-modernismo não é apenas uma consequência da exaustão do Modernismo, mas também e sobretudo a sua continuação (do Modernismo).

A desintegração inerente à ruptura histórica imposta pela Modernidade a fim de criar uma *unidade*, é ampliada e subvertida através do princípio da *aldeia global pós-moderna*, composta de fragmentos e por parcelas, impregnados de estilos e códigos, multifacetados, contraditórios e (des)comprometidos da esfera de um simbólico universal. Por exemplo, através das palavras de Jencks,

“[W]e live in a post-modern era, the information age where plural cultures compete and there is simply no dominant cultural style or ethos. Or if, say, Deconstruction is fashionable in 1989, it is declared passé in two years — the average age of an architectural movement in the global village. [...] Fundamentally it is the growing understanding that pluralism creates meaning.”³¹⁰

É neste contexto que a apologia da diferença na cidade, defendida por Jane Jacobs, amplia o seu sentido. Jane Jacobs obrigou o sistema a olhar para o particular, a olhar para a rua e para o que lá estava — bairros, lojas, dinâmicas, relações de vizinhança e pessoas — , numa altura em que se olhava apenas para grandes e holísticos planos de renovação urbana, onde tudo estava sintetizado numa maquete³¹¹. Jacobs entendeu a cidade como um organismo complexo, instigando a articulação da cidade velha com a cidade nova, assim como a integração do edificado antigo na dinâmica contemporânea. A vivência da cidade assentaria no princípio de que as pessoas não se relacionam apenas por co-habitarem a mesma cidade, o mesmo bairro, o mesmo autocarro ou o mesmo passeio mas, corroborando Jencks e de acordo com Mike Wallace, porque também estão ligadas através de uma temporalidade:

³⁰⁹ Jean-François LYOTARD, *A Condição Pós-Moderna*, Lisboa, Gradiva, 2003, p.12

³¹⁰ Charles JENCKS, *op. cit.*, p.10

³¹¹ Ada Louise HUXTABLE, *New York: a Documentary Film*, Ep.07 — *The City and the World*, *op.cit.*

*“There’s some sense in the buildings around you that [...] remain, that give you a sense of being part of a continuum. [...] the history isn’t dead, it’s not something which has been transcendent. [...] People are beings in time and they need to be surrounded not entirely but, [...] to some extent, by the legacy that built environment to the past.”*³¹²

A visão de Jacobs tornou-se uma mini-ortodoxia, aplaudida por um conjunto de seguidores — promotores, arquitetos, urbanistas e pensadores que entendiam que *“Mixed ages, mixed uses and complexity made economic as well as aesthetic sense.”*³¹³ A legitimação da diversidade e pluralidade do indivíduo, da cidade e do sistema levou a que *“the notion of historical reality is absolutely democratized”*³¹⁴, situação que Umberto Eco ilustra com a descrição do *Movieland Wax Museum* em Buena Park, Califórnia:

*“When you see Tom Sawyer immediately after Mozart or you enter the cave of the Planet of the Apes after having witnessed the Sermon on the Mount with Jesus and the Apostles, the logical distinction between Real World and Possible Worlds has been definitely undermined.”*³¹⁵

Esta justaposição de realidades (e ficções) está relacionada com aquilo que Lyotard denominou de *“decomposição das grandes narrativas”* em que *“cada um é reenviado para si [...] mas ele não está isolado, ele está inserido numa textura de relações mais complexa e mais móvel do que nunca.”*³¹⁶ O sistema de rede de informação codificada (tecnológica, social e científica) instaurado na Pós-Industrialização aumentou ainda mais a sua fragmentação.

A continuidade histórica figura como uma questão híbrida na pós-modernidade, dado que *“saber qualquer coisa sobre ela é, antes de mais, escolher a maneira de a interrogar, que é também a maneira como ela pode fornecer as respostas”*³¹⁷ e neste sentido, Harvey G. Cox sublinha:

³¹² Mike WALLACE, *New York: a Documentary Film*, Ep.07 — *The City and the World*, op.cit.

³¹³ Charles JENCKS, op. cit., p.11

³¹⁴ Umberto ECO, *Faith in Fakes — Travels in Hyperreality*, op. cit., p.14

³¹⁵ *Idem*

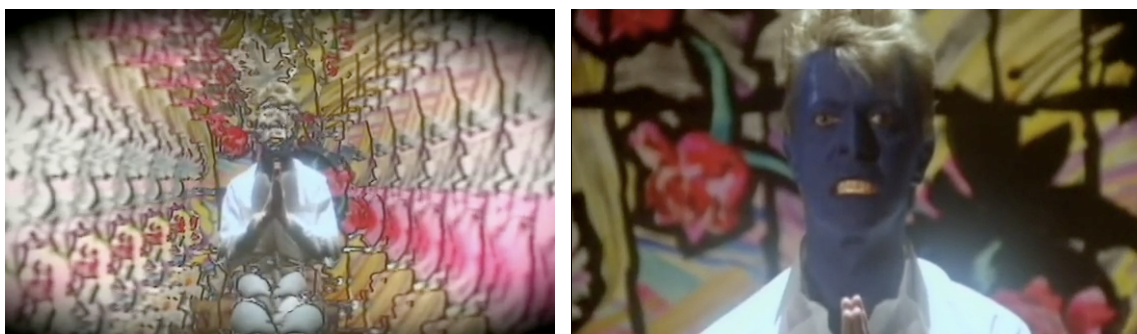
³¹⁶ Jean-François LYOTARD, op. cit., pp.40, 41

³¹⁷ *Idem*, p.41

*“The question of the ‘meaning of history’ only makes sense when it is interpreted in such a way as to help illuminate the ‘meaning of my existence’. Great macrosociology must be great microsociology at the same time.”*³¹⁸

A *História* passou, portanto, a ser a *história-de-cada-um*. E é neste contexto que, à semelhança do itinerário feito por Eco ao *Movieland Wax Museum*, as sequências de imagens em «Loving the Alien» e «Under Pressure» justificam a intermitência e o mosaico de imaginários e realidades, semelhantes e distintos, que se sobrepõem, contradizem e, por vezes, anulam. Numa Era em que tudo é heterogêneo e subjectivo, a explosão e/ou o abismo parecem ser a metáfora e a resignação para um inalcançável *lugar*³¹⁹ e para inevitabilidade de uma inatingível *certeza*:

*“Onde pode residir a legitimidade, acabando as metanarrativas? [...] O saber pós-moderno não é somente o instrumento dos poderes. Ele refina a nossa sensibilidade para as diferenças e reforça a nossa capacidade de suportar o incomensurável.”*³²⁰



46. « *Loving de Alien* », David Bowie, 1985

A alusão à mulher muçulmana, as personagens bélicas, as múltiplas identidades que Bowie assume — de rosto azul-forte, de rosto distorcido-caleidoscópico, de intérprete-narrador, de homem de fato-gravata-e-cartola, a paciente em cama de hospital — a banda caracterizada de homens-estátua, o cenário metafísico e a fábrica abandonada com o monte de entulho pós-industrial, em

³¹⁸ Harvey G. COX, in Introduction of Richard SENNETT, *The Fall of Public Man*, *op.cit.* p.xv

³¹⁹ Sendo este *lugar*, sempre, um espaço afectivo.

³²⁰ Jean-François LYOTARD, *op.cit.*,p.13

«Loving The Alien», ou; a sequência de imagens de cidade, de trânsito, de explosões e implosões, do lançamento de um foguetão, intercalados com excertos de filmes de cinema 121xpressionista em «Under Pressure» evocam ambientes e experiências que extrapolam todas as fronteiras geográficas e étnicas, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia.

A incongruência desta sobreposição de imagens, seja na cidade metafísica da pintura de DeChirico *vs* cidade da Fábrica Abandonada de «Loving the Alien», seja na efervescência (e apoteose) da cidade de «Under Pressure» ou na sequência de ruínas de «Pruit Igoe» alude a um desajuste generalizado em qualquer uma das representações. Há uma subversão do território criado e habitado pelo humano, onde supostamente este se incluiria, — que é a cidade — num lugar *Unheimlich*³²¹, onde “*the uncanny [is] something which ought to have been kept concealed but which has nevertheless come to light.*”³²²

A Distorção e Destruição da cidade são consequência desta “inquietante estranheza” e sintomáticas de uma ameaça latente de um não-se-sabe-bem-o-quê. Segundo Vidler,

*“The uncanny [is] a peculiar kind of fear, [...] for imaging the “lost” birthplace, against the deracinated home of post-industrial society. [...] The resurgent interest in the uncanny [is] a metaphor for fundamentally unlivable modern condition.”*³²³

A cidade é o *mundo lá fora* e, simultaneamente, *a morada*. Segundo Walter Benjamin, o conceito de *Uncanny* é intrínseco ao surgir e eclodir da grande cidade, da sua multidão, da sua heterogeneidade, da sua escala e da sua consequente (des)referenciação, originado “*problems of identity around the self, the other, the body and its absence: thence its force in interpreting the relations between the psyche and the dwelling, the body and the house, the individual and the metropolis.*”³²⁴

Para Freud, receios e fantasmas são consequência de repressões emocionais que emergem através desta ansiedade manifesta num desajuste de atmosferas oníricas, misteriosas e hostis: “*every*

³²¹ No artigo escrito por Freud em 1919, o termo *uncanny* é assim definido “The German word *unheimlich* is obviously the opposite of *heimlich*, *heimisch*, meaning ‘familiar’, ‘native’, ‘belonging to the home’; and we are tempted to conclude that what is ‘uncanny’ is frightening precisely because it is *not* known and familiar.” In Sigmund FREUD, *The Uncanny* (1919), Freud — Complete Works. Ivan Smith 2000 in <http://www.rae.com.pt/MM10_11.htm, p.3687 > (acedido a 10.09.2011)

³²² Sigmund FREUD, *op. cit.*

³²³ Anthony VIDLER, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, MIT Press, 1992, p.10

³²⁴ *Idem*

*emotional affect, whatever its quality, is transformed by repression into morbid anxiety, [...] in which the anxiety can be shown to come from something repressed which 'recurs'.*³²⁵

É neste contexto que as cidades representadas em «Loving The Alien» e «Under Pressure» são pontuadas por vislumbres de melancolia, sonâmbulos e lobisomens, ansiedade e solidão, vampiros e terror, complexidade e vazio. O princípio do *Uncanny* pressupõe um nervoso-miudinho associado a uma atmosfera “assombrada” e a um medo de invasão iminente, ao qual está sempre associado um espaço limítrofe de segurança que distingue o *lugar seguro* da *ameaça*. Vidler refere que,

*“As a concept, then, the uncanny has, not unnaturally, found its metaphorical home in architecture: first in the house, haunted or not, that pretends to afford the utmost security while opening itself to the secret intrusion of terror, and then in the city, where what was once walled and intimate, the confirmation of community [...] has been rendered strange by spatial incursions of modernity.”*³²⁶



47. « Loving de Alien », David Bowie, 1985

³²⁵ Sigmund FREUD, *op. cit.*

³²⁶ Anthony VIDLER, *op. cit.*, p.11



48. O Gabinete do Dr. Caligari, Robert Wiene, 1920

A imposição e a tirania da Modernidade, constituíram o factor invasivo e castrante, e personificam, de alguma forma, o *Sandeman*³²⁷ no mal-estar da cidade. De notar que quer a referência a De Chirico em «Loving the Alien», quer os *flashbacks* de filmes *noir* e expressionistas em «Under Pressure» sublinham a intermitência de um receio ancestral, aludindo aos medos reprimidos de uma Modernidade passada:

*“Every emotional affect, whatever its quality, is transformed by repression into morbid anxiety, then among such cases of anxiety there must be a class in which the anxiety can be shown to come from something repressed which recurs.”*³²⁸

³²⁷ Freud baseou-se no conto de E.T.A. Hoffman *Der Sandeman* para desenvolver a sua perspectiva do conceito de *Uncanny*. Neste conto — narrado por uma criança — o Sandeman é a personagem referida pela mãe, todos os dias na hora de deitar :

“Vamos meninos’ dizia ela’ para a caminha, para a caminha! Chegou o homem da areia, estou a ouvir os seus passos a aproximarem-se” [...] Muitíssimo desejoso de querer saber algo mais precioso acerca deste homem da areia e das suas relações com as crianças, perguntei por fim à velhota que cuidava da minha irmãzinha que homem era afinal esse homem de areia [...] ‘É um homem mau que vem ter com as crianças quando elas se recusam a ir para a cama; atira-lhes com punhados de areia para os olhos, que saem então muito sangrentos da cabeça; depois mete-os no seu saco e leva-os ao crescente de Lua para servirem de pasto aos filhotes. Estes ficam no seu ninho e têm, como os mochos, bicos aduncos com os quais comem os olhos das criancinhas que não se portam bem. A partir deste momento a imagem do cruel homem da areia ficou gravada em mim sob um aspecto horrível. Quando escutava à noite o barulho que ele fazia ao subir, estremecia de medo e de angústia.” in E.T.A. HOFFMAN, *O Homem da Areia em Contos Nocturnos*, Lisboa, Guimarães Editores, 2005, pp.11,12

O temor de invasão recorrentemente associado ao *uncanny* é, na perspectiva de Freud personificado por esta personagem, à qual também está intrínseco o receio de castração: “A study of dreams, phantasies and myths has taught us that a morbid anxiety connected with the eyes and with going blind is often enough a substitute for the dread of castration.” in Sigmund FREUD, *op.cit.*

³²⁸ Sigmund FREUD, *op.cit.*, p.13

Se em *Dr Caligari* esta ansiedade e desconforto eram evocados através do cenário onírico, difuso e “escorregadio”, também as personagens constituem uma alusão ao sono; Caligari é um mestre de hipnose, o assassino é sonâmbulo, as vítimas são assassinadas enquanto dormem e os contornos da narrativa são fruto de uma imaginação senil. Em «Loving the Alien» a referência ao sono e ao sonho, não se limita à ambiência ‘irreal’ de todos os elementos, o final do *videoclip* é pontuado pelo momento em que Bowie, numa cama hospitalar, recebe um beijo de uma enfermeira e é provocada uma espiral que não se chega a saber se constitui um acordar ou um entrar em coma, mas que sugere que tudo o que foi visto, poderá ter sido imaginado e/ou sonhado. Esta incerteza provocada por um volte-face em que a história narrada por um espectador interveniente e perspicaz, se revela, afinal num delírio do próprio narrador, é comum também ao conto de E.T.A. Hoffman de 1816 e à narrativa de *O Gabinete de Dr Caligari* de 1920. O indício de “trauma” é manifesto nesta ambiguidade de estado adormecido/acordado, morto/vivo, animado/inanimado, são/senil, que Jentsch sintetiza assim:

*“Such sensations of uncertainty under certain external circumstances [are] created in the case of an abnormal disposition or merely a psychical background deriving from an abnormal base, as for example in light sleep, states of deadening of all kinds, various forms of depression and after-effects of diverse terrible experiences, fears, and severe cases of exhaustion or general illness.”*³²⁹

É neste contexto que a personagem de Fausto é pertinente, na medida em que constitui uma intermitência entre o *Bem* e o *Mal*, entre uma vida *antes* e *depois* de fazer o pacto com o diabo. O período em que se torna de novo jovem e usufrui de poderes sobrenaturais atribuídos por Mefistófeles é efêmero, o que o enquadra na esfera do onírico. Após este intervalo de tempo idílico regressará a um outro lugar — o anterior, onde já esteve, onde já foi velho e onde pertence. Segundo Jentsch,

“It is thus comprehensible if a correlation ‘new/foreign/hostile’ corresponds to the psychical association of ‘old/known/familiar’. In the former case, the emergence of sensations of uncertainty is quite natural, and one’s lack of orientation will then easily be able to take on the

³²⁹ Ernest JENTSCH, *On the Psychology of the Uncanny*, 1906, in
<http://www.art3idea.psu.edu/locus/Jentsch_uncanny.pdf> (acedido a 23.11.2017) p.06

shading of the uncanny; in the latter case, disorientaion remains concealed for as long as the confusion of 'known/self-evident' does not enter the conscious of the individual."³³⁰

A sensação de “assombrado” em *Fausto* advém do omnipresente híbrido divino/diabólico que abrange quase todas as personagens intervenientes. O estado de alma moribundo que leva Gretchen³³¹ à morte é provocado, precisamente, por esta incerteza e desorientação:

“[T]hese secret powers brings us back again to the realm of animism. It is her intuition that he possesses secret power of this kind that makes Mephistopheles so uncanny to the pious Gretchen. ‘She divines that I am certainly a spirit, even the devil himself perchance’.”³³²



49. *Fausto*, F. W. MURNAU, 1926

³³⁰ Ernest JENTSCH, *op. cit.*, pp.04,05

³³¹ Na versão de Murnau, a amada de Fausto, uma jovem bonita e humilde, envolve-se com Fausto contra a vontade da família. Envenena a própria mãe e deixa que o irmão morra num duelo com Fausto. Grávida de um filho de Fausto, cai em desgraça e o mago, responsável pelo seu declínio, não a consegue salvar porque, nessa altura já não é privilegiado com os poderes conferidos por Mefistófeles.

³³² Sigmund FREUD, *op. cit.*, p.14

A constante alienação e o imaginário turvo denotam um ímpeto de fuga, inerente tanto à cidade expressionista de *Dr. Caligari* e de *Fausto*, como à cidade metafísica de «Loving the Alien», reflectindo e ampliando a referida sensação de *Trancendental Homelessness*.

No caso de «Loving the Alien», o paralelismo entre um interior e um exterior é estabelecido entre uma realidade sonhada e uma realidade, supostamente, efectivada (aquela da qual se tenta fugir). A fuga, é no entanto, sempre introspecta, no sentido do interior (particularmente pelo carácter onírico deste *videoclip*), dado que o esforço em combater o desconforto e a estranheza é sempre na direcção do sentir-se em *Casa e Seguro*.

*“[T]he contrast between a secure and homely interior and the fearful invasion of an alien presence; on a psychological level, its play was one of doubling, where the other is, strangely enough, experienced as a replica of the self, all the more fearsome because apparently the same”.*³³³

O duplo confirma-se como uma distorção e/ou negação do Eu, que funciona como uma camuflagem, face à instabilidade e à angústia provocadas por esta Estranheza — *alien*. De acordo com Marina Warner, esta distorção, quer do espaço, quer das personagens — e que é também uma substituição — vem confirmar-se como um elemento instigador e efectivador de evasão:

*“The double [...] epitomizes by contrast the current state of metamorphosis: as treat to presonality on the one hand, of possession by another, and estrangement from the self. [...] the doube also solicits hopes and dreams for yourself, of a possible becoming different while remaining the same person.”*³³⁴

«Loving the Alien», revela a paradoxalidade desta *Estranheza*, particularmente através do seu título, amar o estranho, o desconhecido, “*Beliving the strangest things/ Loving the alien*”³³⁵ aludindo

³³³ Anthony VIDLER, . *op cit.* p.04

³³⁴ Marina WARNER, *Fantastic Metamorphoses, Other worlds: Ways of telling the Self*, Oxford University Press, 2004, p.164

³³⁵ Excerto da letra da música que tm vindo a ser aqui abordada *Loving the Alien* de David Bowie, 1985.

ao paralelismo medo/prazer em que o conceito de *uncanny* está envolto: “[B]y the limits of real security and the pleasure principle afforded by a terror [...] kept well under control.”³³⁶



50. «Loving de Alien», David Bowie, 1985

O duplo é frequentemente abordado e de diversas maneiras, seja através da multiplicação literal, seja através dos reflexos no espelho e na água, ou das múltiplas identidades assumidas por Bowie ao longo de todo o *videoclip* dado que “*Representation itself acts as a form of doubling.*”³³⁷

O “duplicar” baseia-se numa tentativa narcisista de preservar, multiplicar e assegurar (um)a integridade face ao desaparecimento e à extinção — ‘double’ was originally an insurance against the destruction of the ego, an ‘energetic denial of the power of death’, [...] and probably the ‘immortal’ soul was the first ‘double’ of the body.³³⁸ O almejar da mortalidade através do duplo, confere-lhe, no entanto e, antagonicamente, uma conotação de morte, da substituição da pessoa pelo seu fantasma: “*Descobrimos [...] que os espelhos têm algo de monstruoso.*”³³⁹

Assinalado por apontamentos de mortos-vivos, lobisomens, cenas de hipnose e terror, o

³³⁶ Anthony VIDLER, *op cit.*, p.04

³³⁷ Marina WARNER, *op cit.*, p.165

³³⁸ Sigmund FREUD, *op. cit.*

³³⁹ Jorge Luís BORGES, *Ficções*, Lisboa, Abril-Control-Jornal, 2000, p.09

monstruoso de «Under Pressure» remete para o estado que Freud descreve assim: “*Many people experience the feeling in the highest degree in relation to death and dead bodies, to the return of the dead, and to spirits and ghosts*”³⁴⁰. As figuras marcadas por um estado-limite dúbio e moribundo invocam a incerteza e inquietação provocadas pela estranheza de Olympia,³⁴¹ cuja ambiguidade é tão sedutora quanto adversa. O desconforto criado pela discrepância entre o que é percebido e o que é a efectiva realidade, origina desorientação e um vazio inexplicável no indivíduo. Segundo Crane:

*“Whatever blurs the human frame, whatever disturbs the line between human and nonhuman, every unclear delineation between the not-us and the subject with constitutional integrity is horrific”*³⁴²

A ruína está nesta fronteira indefinida entre o-que-é e o-que-não-é; uma arquitectura inanimada com indícios de que já foi viva. Em «Under Pressure» a integridade da cidade é questionada pela brutalidade da sequência de implosões, explosões e desmoronamentos. O gesto da destruição dos limites e da forma ordenada desafiam as ortodoxias baseadas num Corpo, num Centro e numa Totalidade. Segundo Vidler, “*As described in architectural form, it seems to be a body in pieces, fragmented, if not deliberately torn apart and mutilated almost beyond recognition.*”³⁴³ A desintegração constitui um início de alguma coisa, e simultaneamente, o fim da *Totalidade* ditada pela Modernidade Quinhentista e o fim da *Unidade* Modernista:

“[T]his “body” is advanced, paradoxically enough, precisely as a sign of a radical departure from some classical humanism, a fundamental break from all theories of architecture that

³⁴⁰ Sigmund FREUD, *op. cit.*, p.15

³⁴¹ A personagem de “The Sandeman”, bonita, jovem, mas estranhamente inexpressiva, vivia em casa do Professor Spalanzani. Nathaniel, o narrador observa-a através de um telescópio e acaba por desenvolver uma violenta paixão por ela. O fascínio exercido por Olympia não se circunscrevia à sua beleza, mas devia-se, também e sobretudo, à incongruência do seu comportamento, à desarticulação dos seus movimentos e à frieza do seu olhar. Olympia, desvenda-se depois, constituiria um autómato construído pelo próprio Professor Spalanzani. A constatação da condição não-humana de Olympia, elevou os delírios, paranóias e repressões de Nathaniel provocando uma loucura efectuada que Freud descreve assim:

“But Olympia was an automaton whose Works Spalanzani had made, and whose eyes Coppola, the Sand-Man, had put in. The student surprises the two men quarrelling over their handiwork. The optician carries off the wooden eyeless doll; and the mechanician, Spalanzani, takes up Olympia’s bleeding eye-balls from the ground and throws them at Nathaniel’s breast, saying that Coppola had stolen them from him (Nathaniel). Nathaniel succumbs to a fresh attack of madness, and in his delirium his recollection of his father’s death is mingled with this new experience” in Sigmund FREUD, *op.cit.*, p. 06

³⁴² Jonathan Lake CRANE, *Terror and Everyday Life: Singular Moments in the History of the Horror Film*, Thousand Oaks, SAGE publications, 1994, p.35

³⁴³ Anthony VIDLER, *op.cit.*, p.69

*pretend to accommodation and domestic harmony [...]. Its power lies no longer in the model of unity but in the intimation of the fragmentary, the morselated, the broken.”*³⁴⁴

A destruição evoca uma negação e a efectivação da ruptura com algo considerado *desprezível*. Nas palavras de Kristeva, o *abjecto*³⁴⁵ consiste, precisamente, no elemento que não é nem o sujeito nem o objecto, mas que diz respeito a ambas, situando-se num meio-termo indesejável, ambíguo e hediondo que é:

*“[W]hat disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite. [...] Abjection [...] is immoral, sinister, scheming, and shady: a terror that disassembles, a hatred that smiles, a passion that uses the body for barter instead of inflaming it, a debtor who sells you up, a friend who stabs you...”*³⁴⁶

O objecto é intrínseco ao “Eu” — *“To each ego its object, to each superego its abject”*³⁴⁷ — e está num lugar do qual tem sistematicamente de ser expulso. A abjecção é a “estranhamente inquietante” constatação de um desejado e necessário vazio deixado pelo objecto rejeitado: *“A massive and sudden emergence of uncanniness, which, familiar as it might have been in a opaque and forgotten life, now harries me as radically separate, loathsome.”*³⁴⁸

Há um ímpeto de fuga subjacente a toda a sucessão de imagens de «Under Pressure», contudo e contrariamente a «Loving the Alien» esta fuga é para fora, no sentido exterior:

*“There looms, within abjection, one of those violent, dark revolts of being, directed against a threat that seems to emanate from an exorbitant outside or inside, ejected beyond the scope of the possible, the tolerable, the thinkable. It lies there, quite close, but it cannot be assimilated. [...] Unflaggingly, like an inescapable boomerang, a vortex of summons and repulsion places the one haunted by it literally beside himself.”*³⁴⁹

³⁴⁴ *Idem*, pp.69,70

³⁴⁵ Na perspectiva de Julia Kristeva, o termo *abjecto* define esse elemento que sendo-me intrínseco, me causa repulsa, e uma necessidade extrema de o expelir. Kristeva utiliza o exemplo das fezes, do vômito, o corpo em decomposição ou um feto na iminência de nascer.

³⁴⁶ Julia KRISTEVA, *op. cit.*, p.04

³⁴⁷ *Idem*, p.02

³⁴⁸ *Idem*, p.02

³⁴⁹ *Idem*, p.01

As análises ao imaginário mais mórbido do cinema *noir* e expressionista, constituem o fôlego preliminar a um universo interior e desconcertante, que antecede o expelir dos espectros do *sem-sentido* da Industrialização, através de sucessivas e magnificentes implosões. Estas imagens são a assumida e literal fragmentação de uma sociedade condenada à contradição — “[W]hat is abject, [...] the jettisoned object, is radically excluded and draws me towards the place — where meaning collapses.”³⁵⁰

A destruição alude a um vazio essencial, à desintegração da estrutura *Casa* e, consequentemente, à tremenda constatação de um *Eu* incompleto, que Vidler descreve:

*“The bomb that destroys the house does not destroy a model of the body, but the body itself, because the house is needed for the body to project it. We are at once precipitated into a world of absolute danger and at the same time made to understand that this threat exists only insofar as we are in this world.”*³⁵¹

A este respeito, a expulsão é, mais do que inevitável, necessária para consumir a *minha* incongruência e a incongruência do *Mundo* — “There, abject and abjection are my safe-guards. The primers of my culture.”³⁵² A urgência da evacuação do objecto constitui uma libertação e, repito, uma *fuga-para-fora*: “Under pressure that burns a building down/ Splits a family in two/Puts people on streets.”³⁵³

A fuga, quer em «Loving the Alien», quer em «Under Pressure» e em ambos os sentidos — Interior/Exterior, denota o medo de uma ameaça invisível e volátil que desconfigura, inquietantemente, o espaço arquitectónico *Casa*:

*“For Freud, ‘unhomeliness’ was more than a simple sense of not belonging; it was the fundamental propensity of the familiar to turn on its own owners, suddenly to become defamiliarized, derealized, as if in a dream.”*³⁵⁴

³⁵⁰ *Idem*, p. 02

³⁵¹ Anthony VIDLER, *op. cit.*, p.82

³⁵² *Idem*, p.02

³⁵³ Letra de «Under Pressure», Queen&David Bowie, 1981

³⁵⁴ Anthony VIDLER, *op.cit.*,p.07

À sensação de nostalgia latente e ao desejo de pertença a um lugar — utópico e perfeito — em que outrora se habitou, está implícito este desconforto de pertença perdida: “*This ‘unheimlich’ place, however, is the entrance to the former ‘heim’ [home] of all human beings, to the place where everyone dwelt once upon a time and in the beginning.*”³⁵⁵

Num mundo estilhaçado pela Industrialização, a estrutura do *loci* é desconfigurada pela alteração dos paradigmas de tempo e espaço, onde a noção de uncanny emerge pertinentemente, nas palavras de Royle, “[*It*s happening is always a kind of un-happening. Its ‘un’- unsettles time and space, order and sense.”³⁵⁶ E neste sentido, a cidade metafísica de «Loving the Alien», a cidade implodida de Pruitt-Igoe, o conjunto apoteótico de imagens de «Under Pressure», ou a Nova Iorque errante de *Permanent Vacation* sublinham a grande desreferenciação inerente a todos eles. A impossibilidade de viver confortavelmente no mundo é ampliada e efectivada por uma constante e crescente sensação de *Transcendental Homelessness* que é assim sintetizada por Heidegger:

“*A apatridade é o destino do mundo.*”³⁵⁷

³⁵⁵ Sigmund FREUD, *op. cit.*, p15

³⁵⁶ Nicholas ROYLE, *The Uncanny*, Manchester University Press, 2003, p.02

³⁵⁷ Martin HEIDEGGER, *Carta sobre o Humanismo*, 4a edição, Lisboa, Guimarães Editores, 1987, p.63

III. 'SUBURBIA: WHERE THE SUBURBS MEET UTOPIA' A'CASA' E O 'HABITAR-POR-ENQUANTO'

*Superhighways, coast to coast, easy takin' anywhere
On the transcontinental overload, just slide behind the wheel
How does it feel when there's no destination that's too far?
And somewhere on the way you might find out who you are*

«Living in America», James Brown, 1986

3.1. Noção de *Unhomely* no Habitar Contemporâneo

Em *The World and the Home*³⁵⁸, Homi Bhabha recorre ao conceito freudiano do *Uncanny* para descrever a desarreigação moderna e pós-moderna do ponto de vista da *fronteira*. Bhabha associa a dissolução do limite entre o espaço *Casa* e o espaço *Mundo* à sensação de se estar num lugar, iminentemente, perecível de invasões por realidades alheias, transformando o que é, supostamente, familiar em dúvida.

A mobilidade conquistada durante todo o século XX — pelo desenvolvimento dos transportes, pela evolução das telecomunicações, pela expansão do comércio além-fronteiras, pela democratização da viagem e da deslocação do indivíduo, pelo eclodir da globalização, pelo fim do *apartheid*, pela diluição de algumas fronteiras políticas e pelas dinâmicas pós-coloniais — levou a uma reconfiguração e a uma nova leitura do mundo e do espaço doméstico. O mundo diminuiu, as distâncias encurtam e a posição do indivíduo e da sua casa é flutuante/deslocada.

³⁵⁸ Homi K. BHABHA, *The Home and the World*, in, *Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, ed. McCLINTOCK, Anne, MUFTI, Aamir, SHOHAT Ella, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997

A efectivação do *mundo-na-casa* confirma a inquietante estranheza do *estar-entre*, fomentando a recolocação da *Casa* e do *Mundo* face à condição do indivíduo extra-territorial e transcultural. O estado de *Unhomely* não corresponde a uma ausência de *lar*, não consiste no antónimo de “ter uma casa”, nem significa, sequer, ser-se desalojado — “*To be unhomed is not to be homeless*”³⁵⁹. Para Bhabha, *Unhomely* é a desoladora constatação de que a linha entre a *Casa* e o *Mundo* se diluiu, com todas possibilidades e consequências que daí advêm:

*“The borders between home and world become confused; and, uncannily, the private and the public become part of each other, forcing upon us a vision that is as divided as it is disorienting.”*³⁶⁰

É nesta complexa dialéctica que reside a inquietante incerteza entre o público e o privado. Ambos se expandiram e diminuíram, simultaneamente. Os seus limites ténues, dúbios e voláteis misturaram-se e fundiram-se, reconfigurando o espaço doméstico e des-posicionando o indivíduo:

*“This results in redrawing the domestic space as the space of the normalizing, pastoralizing, and individuating techniques of modern power and police: the personal-is-the-political; the world-in-the-home.”*³⁶¹

Se, para Turner³⁶², a referida *Frenteira* deixou de estar associada à ideia de “limite” para estar associada à ideia de “esperança” e “oportunidade” pelos primeiros colonos norte-americanos no século XVII³⁶³, para Bhabha, face à incerteza do posicionamento de *fronteiras* — que são maleáveis e

³⁵⁹ *Idem*, p.445

³⁶⁰ Homi K. BHABHA, *The Location of Culture*, Londres e Nova Iorque, Routledge, 1994, p.09

³⁶¹ *Idem*, p.11

³⁶² ver nota 93

³⁶³ Tal como foi referido no Capítulo I, p.06:

“A ausência de barreiras para explorar uma imensidão de terra aquando da colonização inglesa, conduziu a que, no contexto norte-americano, a *fronteira* deixasse de ser vista e percepcionada como um limite, mas sim como um início, nunca estanque e absolutamente amovível, de oportunidades ilimitadas. A ‘Frenteira’ americana pressupõe sempre expansão e o que está *para além*. (...) Tanto o Excepcionalismo Americano, como este conceito de ‘Frenteira’, têm a si implícita a ideia de superação.”

No seguimento desta ideia, é de sublinhar, também, que Homi K. Bhabha inicia a Introdução da obra aqui referenciada *Locations of Culture*, com a citação de Martin Heidegger da obra *Building, dwelling, thinking*:

“A boundary is not that at which something stops but, as the Greeks recognized, the boundary is that from which ‘something begins its presencing.’”

flutuantes — do período pós-colonial, emancipa-se o lugar que está *para lá*, permanecendo-se, porém, num perpétuo *entre*.

Esta des-referenciação, baseada na transformação cultural movida pela dinâmica de êxodos migratórios, pela deslocação de grupos étnicos, religiosos e ideológicos, pela itinerância de refugiados e de exilados políticos e pela redefinição de estatutos e fronteiras políticas, está assente na noção exploratória e especulativa do *beyond* — *para lá/ para além de*:

*“The ‘beyond’ is neither a new horizon, nor leaving behind of the past [...] we find ourselves in the moment of transit where space and time cross to produce complex figures of difference and identity, past and present, inside and outside, inclusion and exclusion. For there is a sense of disorientation, a disturbance of direction, in the ‘beyond’: [...] here and there, on all sides, ‘fort/da’, hither and thither, back and forth.”*³⁶⁴

Bhabha refere, ainda, que este *estar-em-trânsito*, se repercute numa descontinuidade histórica proveniente de interrupções na memória, na fluidez e na coerência de um quotidiano que só a estabilidade do lugar *Casa* proporciona. O *Aqui* transforma-se numa plataforma móvel que flutua entre todas as ambivalências e ambiguidades de interstícios com limites difusos e indefinidos:

*“The present [...] [is] not a transcendental passage but a moment of ‘transit’, a form of temporality that is open to disjunction and discontinuity and that sees the process of history engaged, [...] in a negotiation of the framing and naming of social reality — not what lies inside or outside reality, but where to draw (or inscribe) the ‘meaningful’ between them”*³⁶⁵

O mover-se para *além* — *to move beyond* —, é o impulso e a resignação a uma aflitiva estagnação no *entre*. O *Unhomely* é esta permanência a-meio-de-alguma-coisa onde todos os movimentos para lá-e-para-cá, para dentro-e-fora, para aqui-e-acolá, para trás-e-para-a-frente são tentativas (ainda que incertas) de transpor a ambígua fronteira do-que-vem-a-seguir:

³⁶⁴ Homi K. BHABHA, *The Location of Culture*, op.cit., p.01

³⁶⁵ Homi K. BHABHA, *The World and the Home*, op. cit., p. 448

*“Our existence today is marked by a tenebrous sense of survival, living on the borderlines of the ‘present’, for which there seems to be no proper name other than the [...] ‘post’: ‘postmodernism’, ‘postcolonialism’, ‘postfeminism’,...”*³⁶⁶

E é neste contexto que, ao invés da *desterritorialização* que Lukács tinha constatado no início do século XX, Bhabha descreve uma *extra-territorialização* do indivíduo na medida em que existe e vê com a distância e a perspectiva do que está para-além — *beyond*, contemplando sempre “*the contemporary compulsion to move beyond; to turn the present into the ‘post’; or, [...] to touch the future on its hither side.*”³⁶⁷

Este distanciamento e este desposicionamento permitiram uma reconfiguração do mundo e um reescrever da História, desta vez, descentralizada da perspectiva do narrador e focada na perspectiva do sujeito, aceitando, porém, que o olhar do sujeito é também o olhar do *Outro*, e portanto, plural e (inter)subjectivo, como refere Sarup:

*“The Cartesian subject (‘I think therefore I am’) was considered unitary, but we now live in a post-Cartesian world. [...] by ‘decentring’, I mean that individual consciousness can no longer be seen as the origin of meaning, knowledge and action [...]. The subject is no longer unitary but split.”*³⁶⁸

A abordagem histórica do sujeito é estabelecida de dentro-para-fora, daqui-para-ali, almejando sempre o que está depois — *o pós* —, extra-territorializada e assumidamente incompleta: “*Identity in postmodern thought is not a thing; the self is necessarily incomplete, unfinished — it is ‘the subject in process’*”³⁶⁹.

A dissipação do lugar *Casa* advém do desmoronamento de *fronteiras* e, no contexto da diáspora à qual é inerente, demonstra uma vulnerabilidade relacionada com a historicidade — “[...] *the ‘unhomely’ does provide a ‘non-continuist’ problematic*”³⁷⁰ — identidade e cultura do indivíduo:

³⁶⁶ Homi K. BHABHA, *The Location of Culture*, op. cit., p.01

³⁶⁷ *Idem*, p.18

³⁶⁸ Madan SARUP, *Identity, Culture and the Postmodern World*, Edinburgh University Press, 1996, p.46

³⁶⁹ *Idem*

³⁷⁰ Homi K. BHABHA, *The Location of Culture*, p. 11

*“[T]he reality of home as well as its imaginative projection are vulnerably linked to an entire network of personal, national, social, and cultural identifications. This vulnerability is crucial. Traditionally the home has served as the site of origin, as a source for nostalgic understanding of the continuities of private and public self, and a place for recovering or maintaining the stability of this self.”*³⁷¹

O “sujeito em construção”, pós-colonial e extra-territorializado, subentende não só esta descontinuidade histórica, como, também uma subjectivização do indivíduo em que *“The interpreter is no longer outside the act of interpretation; the subject is now part of the object.”*³⁷² E, onde *“Identity is both individual and collective.”*³⁷³

Este aspecto emancipa a legitimação de uma História plural — ou o fim das *Metanarrativas*³⁷⁴ — onde o *pós* tem a si subjacente a constatação da incomensurabilidade de uma realidade una, e portanto, de uma História una:

*“[T]o posit various histories of postcoloniality and to recognize that these histories can only emerge from the heterogeneous sites of the personal and familiar, of gender and ethnicity, as well as the national and transnational world of global capitalism.”*³⁷⁵

É no contexto do reconhecimento e da legitimação de uma História ramificada, subjectiva e plural que Lyotard se refere à heterogeneidade dos elementos e à diversidade dos jogos de linguagem. Lyotard descreve a função narrativa como uma nuvem dispersa de “[...] elementos de linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos, descritivos, etc”³⁷⁶ constatando que “[...] a invenção faz-se sempre na divergência”³⁷⁷ da mesma forma que Charles Jenks sustenta que o *Plural* cria *Significado*.³⁷⁸

³⁷¹ Anindyo ROY, *Postcoloniality and the Politics of Identity in the Diaspora: Figuring ‘Home’, Locating Histories*, in *Postcolonial Discourse and Changing Cultural Contexts: Theory and Criticism*, ed. RAJAN, Gita, MOHANRAM Radhika, Westport, 1995, p.104

³⁷² Madan SARUP, *op.cit.*, p.15

³⁷³ *Idem*, p.23

³⁷⁴ Ver nota 309

³⁷⁵ Anindyo ROY, *op. cit.*, p.104

³⁷⁶ Jean- François LYOTARD, *op cit.*, p.12

³⁷⁷ *Idem*, p.13

³⁷⁸ Ver nota 310

Remetendo-nos ao início do século XX, a Extra-territorialização manifesta-se no Espaço Ficcionalizado onde, segundo Levinas, “*the real world appears in the image as it were between parentheses*”³⁷⁹. A distância e a sensação de não-pertença assumem-se como elementos fundamentais para entender a História, para contar uma história e, consequentemente para *me* conhecer a *mim*, situação que Levinas descreve como: “*seeing inwardness from the outside*”³⁸⁰.

A necessária descontextualização para que se efective a ficção, acontece a partir do momento em que “*(t)he consciousness of the representation lies in knowing that the object is not there*”³⁸¹. E neste contexto, a deslocação e a transitoriedade justificam a subjectividade - *exterior* e *introspecta* - que se revela na constatação de que “*a consciência de um mundo é já a consciência ‘através’ desse mundo.*”³⁸²

Régis Debrais sugere em *La Vie et la Mort de l'Image* que a reprodução precede o original na medida em que a realidade visual — *in visu* — consoma a realidade territorial — *in situ*.³⁸³ Por outras palavras, a representação é o veículo através do qual a realidade é assimilada e interpretada pelo indivíduo e pelo Mundo, ou nas palavras de Levinas, “*allegory is introduced into the world, as truth is accomplished in cognition*”.³⁸⁴

Baseada em Régis Debrais, Issa Dueñas refere que “Converter a natureza em paisagem através do acto pictórico é uma forma de se distanciar do mundo, de se deter diante do mundo como se o visse pela primeira vez”³⁸⁵. Debrais considera que a artificialização do *Mundo* em *Imagem* proporciona este gesto de recolha, a sua descoberta resulta numa estetização do meio natural e cultural, precisamente através de um distanciamento em que o enquadramento, a deturpação, a simetria e a tabulação constituem exercícios de visão que transformam em quadro o estado caótico do universo³⁸⁶. Este posicionamento — subjectivo e individual — consiste num “*nouveau rectangle de visibilité à isoler ici par une “fenêtre” (dans la fenêtre qu’est déjà le tableau albertien).*”³⁸⁷ É neste sentido que *Sujeito* e *História* são a mesma e subjectiva coisa, dependendo a sua abordagem de um respectivo e específico *enquadramento*. De acordo com Dueñas “*os limites da moldura encarregam-se de evidenciar o espaço*

³⁷⁹ Emmanuel LEVINAS, *Reality and its Shadow*, in *Collected Philosophical Papers*, Dordrecht, Martinus Nijhoff Publishers, 1987, p.06

³⁸⁰ *Idem*, p.11

³⁸¹ *Idem*, p.07

³⁸² Emmanuel LEVINAS, *Totalidade e Infinito*, Lisboa, Edições 70, 2008, p.145

³⁸³ Régis DEBRAY, *La Vie et La Mort de l'Image*, Paris, Gallimard, 1992, p.264

³⁸⁴ Emmanuel LEVINAS, 1987, *op. cit.*, p.07

³⁸⁵ Issa M^a Benitez DUEÑAS, *Arte, Nomadismo e o os Limites da Identidade*, in *W art*, nº03, editora Mimesis, 2004, p.24

³⁸⁶ Régis DEBRAY, *op cit.*, p. 265

³⁸⁷ *Idem*

*enorme que se abre entre o sujeito e o mundo em que pousa o olhar*³⁸⁸ legitimando a transitoriedade do *Unhomely*. Esta abreviação das distâncias não implica, necessariamente, a diminuição do espaço compreendido entre o *sujeito* e o *mundo em que pousa o olhar*, mas sim a sua deturpação:

*“Avec la suppression des distances, se perdent à la fois le sentiment d’entendue territoriale et le sens vécu du réel, de l’irréductible extériorité [...]. Ainsi le veut une vidéosphère fluide et nomadique, de transit et de passage, entièrement indexée sur des valeurs de flux – de capiteux, de sons, de nouvelles, d’images; où une impérative vitesse de circulation liquéfie les consistences, lisse les particularités.”*³⁸⁹

Debrais define como época videossférica, este nosso tempo em que a territorialidade, difusa e escorregadia, se escapa na fugacidade social, económica e mediática, diluindo-se em prol de uma realidade visual tecnológica e transfronteiras: *“Il produit un ‘art transartistique’, comme on parle d’économies ‘transnationales’.”*³⁹⁰

Em 1985 David Byrne e Stephen R. Jonhson realizaram o *videoclip* dos Talking Heads, «Road to Nowhere». A imagem inicial de um centro comunitário onde se forma um coro cujos seus elementos entoam uma espécie de *gospel*, depressa desagua em imagens intermitentes que variam entre uma estrada recta até à linha do horizonte, um bolo com cobertura de *chantilli* a girar sobre si, ou o próprio David Byrne a correr sem sair do lugar.

Qualquer um dos casos, alude-se a um movimento que implica uma não-deslocação, acentuando a desreferenciação de um passado esvaído, em prol de um expectante, promissor e incógnito devir — *beyond* — referenciada nos versos, “*Well we know where we’re goin’ / But we don’t know where we’ve been/ And we know what we’re knowin’/ But we can’t say what we’ve seen*”, que funcionam como uma ilustração literal de um caminho-para-lado-nenhum.

³⁸⁸ Issa Mª Benítez DUEÑAS, *op. cit.*, p.24

³⁸⁹ Régis DEBRAIS, *op. cit.*, pp. 279, 280

³⁹⁰ *Idem*, p.280



51. «Road To Nowhere», Talking Heads, 1985

É neste âmbito que Roy se refere à desorientação do *Unhomely* provocada pela desreferenciação do lugar e perda de um ponto fixo — “*The loss of a stable point of reference as home means acknowledging the presence of this ‘un-homely’ subject.*”³⁹¹

A sequência de vinte segundos, num fundo estático e cinzento, onde um casal namora, dança, casa, tem filhos, os filhos crescem, saem de cena, o casal envelhece, beija-se e dança outra vez, tem em simultâneo uma espécie de tradução gestual que corresponde à imagem de David Byrne a correr sem sair do lugar, no canto inferior direito. Este paralelismo constituirá uma alusão a uma *Road to Nowhere* onde o percurso, que evoca uma estrada infinita, para além de geográfico é, sobretudo, temporal. A referência à família é, neste contexto, uma referência ao lugar *Casa*, que sobre um cenário neutro, projecta o seu *não-lugar*.

³⁹¹ ver nota 448



52. «Road To Nowhere», Talking Heads, 1985

Debrais associa transitoriedade com desarreigação ao sugerir uma possível relação entre localização e perenidade,³⁹² e refere-se à vasta extensão do território americano como o ímpeto para a proliferação, banalização e massificação da imagem, onde a força expansiva do visual se esvanece na difusão urbana³⁹³, — *“L’art” est né en Europe, maximum de diversité dans un minimum d’espace, et le “visuel” en Amérique, minimum de diversité dans un maximum d’espace.*³⁹⁴

É neste contexto que a periferia norte-americana condensa em si o mínimo de diversidade com um máximo de espaço, aliando a isto uma atmosfera altamente visual.

Embora o subúrbio seja uma concepção do século XIX, o período do Pós-Guerra norte-americano assiste à emergência de uma periferia produzida e construída em série, simultânea à disseminação da Televisão. Ambas se influenciam e propagam reciprocamente. Lynn Spiegel refere

³⁹² Régis DEBRAY, *op. cit.*, p.280

³⁹³ *Idem*

³⁹⁴ *Idem*

que a estandarização americana dos subúrbios, aliada à Televisão, fomenta e efectiva práticas sociais e fantasias culturais da classe suburbana emergente:

*“Television and suburbs are both engineered spaces, designed and planned by people who are engaged in giving material reality to wider cultural belief systems. In addition, media and suburbs are sites where meanings are produced and created; they are spaces (whether material or electronic) in which people make sense of their social relationship to each other, their communities, their nation, and the world at large.”*³⁹⁵

A prosperidade capital, industrial, geopolítica e territorial mergulhou os Estados Unidos da América em fartura, sucesso e poder ascendentes que delinearam todo o século XX norte-americano.

*“After all, this has been the ‘American Century’”*³⁹⁶ diz Tom Wolfe, *“This is the century in which America, the young giant, became the mightiest nation on earth [...]. This is the century in which she became the richest nation in all of history, with a wealth that reached down to every level of the population.”*³⁹⁷

A vaga de arquitectos europeus, foragidos à ascensão Nazi na Alemanha, rumo aos Estados Unidos entre a Primeira e Segunda Guerras Mundiais deparou-se com um país em processo de cicatrização da Grande Depressão. Walter Gropius, Marcel Breuer, Joseph Albers, Moholy-Nagy, Herbert Bayer e Mies Van der Rohe aterraram numa América em-construção, de atmosfera apreensiva/pragmática e impregnada numa ávida vontade de prosperar:

“Gropius was made head of the school of architecture at Harvard, and Breuer joined him there. Moholy-Nagy opened the New Bauhaus, which evolved into the Chicago Institute of Design. Albers opened a rural Bauhaus in the hills of North Carolina, at Black Mountain College. Mies was installed as dean of architecture at the Armour Institute in Chicago. [...] He

³⁹⁵ Lynn SPIGEL, *Welcome To The Dreamhouse – Popular Media and Postwar Suburbs*, Durham and London, Duke University Press, 2001, p.15

³⁹⁶ Tom WOLFE, *From Bauhaus to our House*, New York, Picador, 1981, p.52

³⁹⁷ *Idem*

*was given a campus to create, twenty-one buildings in all, as the Armour Institute merged with the Lewis Institute to form the Illinois Institute of Technology.*³⁹⁸

A migração da escola Bauhaus instauraria um Movimento Moderno dominante na arquitectura americana. Aplicaram-se todas as ortodoxias e doutrinas da Bauhaus, mas numa nação recente, ampla tábua-rasa, cheia de espaço para ocupar, e com o sector imobiliário e de construção civil a sofrer os resquícios da Depressão. O *International Style* constituiu um sopro de novidade e optimismo, assim como o impulso para o período de bonança financeira, tecnológica e urbana que aí vinha. Foi neste intervalo de tempo e neste vazio que se instituiu um Movimento Moderno na América, e de acordo com Wolfe, foi este contexto que reuniu todas as condições para a sua evangelização:

*“Studying architecture was no longer a matter of acquiring a set of technical skills and a knowledge of aesthetic alternatives. Before he knew it, the student found himself drawn into a movement and entrusted with a set of inviolable aesthetic and moral principles. [...] When students talked about architecture, it was with a sense of mission.”*³⁹⁹

A sobriedade do Estilo Internacional proliferou no meio da extravagância norte-americana a partir da década de 50. Paradoxalmente, a arquitectura purista, funcionalista, monolítica e ortogonal ditada por Gropius, Mies, Le Corbusier, Schindler ou Philip Johnson enquadrava o espírito progressista, organizado e pragmático da sociedade norte-americana deste período: *“An architecture whose tenets prohibit every manifestation of exuberance, power, empire, grandeur, or even high spirits and playfulness, as the height of bad taste.”*⁴⁰⁰

Blocos magnificentes em aço, betão armado e vidro, de uma antagónica e homogénea leveza, em superfícies lisas, desprovidas de qualquer ornamento, não só beneficiavam dos avanços tecnológicos no plano construtivo, como tiravam partido das novas possibilidades estruturais que propiciavam projectos mais espaçosos, mais altos e mais resistentes - *“Every modern building of quality looked like a factory.”*⁴⁰¹

³⁹⁸ *Idem*, p.36

³⁹⁹ *Idem*, p.43

⁴⁰⁰ *Idem*, p.53

⁴⁰¹ *Idem*, p.56

Edifícios como o *Seagram Building*, o complexo de *Pruitt-Igoe*, a *Lever House*, o *Museum of Modern Art* ou o *Lake Shore Apartments* tornaram-se paradigmas arquitectónicos migrados da ideologia Modernista Europeia:

*“[T]he reigning architectural style in this, the very Babylon of capitalism, became worker housing. Worker housing, as developed by a handful of architects, inside the compounds, amid the rubble of Europe in the early 1920’s, was now pitched up high and wide, in the form of Ivy League art gallery annexes, museums for art patrons, apartments for the rich, corporate headquarters, city halls, country estates. It was made to serve every purpose, in fact, except housing for workers.”*⁴⁰²

A sobriedade do Estilo Internacional contrastava com a emergente exuberância da classe média:

*“The energies [...] and idle pleasures of even the working classes [...] became enormous, lurid, creamy, preposterous. The American family car was a 425-horsepower, twenty-two-foot-long Buick Electra with tail fins in back and two black rubber breasts on the bumper in front. The American liquor-store deliveryman’s or cargo humper’s vacation was two weeks in Barbados with his third wife or his new cookie. [...] The way Americans lived made the rest of mankind stare with envy or disgust but always with awe.”*⁴⁰³

Os edifícios *worker housing*, versão dos *Siedlungen*⁴⁰⁴ alemães e holandeses, expandiam-se em trinta, quarenta ou cinquenta andares, conquistando espaço em altura, enquanto que lotes de vivendas todas iguais se alastravam pelas periferias. A arquitectura modernista ficou confinada às cidades e a edifícios institucionais, enquanto que uma vivenda no subúrbio do pós-guerra se tornou o *ex-libris* do Sonho Americano:

⁴⁰² *Idem*, p.53

⁴⁰³ *Idem*, pp.52, 53

⁴⁰⁴ Habitação Modernista Alemã, financiada pelo Estado para classe trabalhadora. Construídas para testar as políticas habitacionais instauradas entre 1910 e 1933 na República de Weimar, baseavam-se em projectos holísticos de planeamento urbano, arquitectura e paisagismo. Bruno Taut, Martin Wagner e Walter Gropius foram alguns dos arquitectos que estiveram à frente destes projectos que reconfiguraram e instituíram novas e excepcionais formas, soluções e tipologias na arquitectura de habitação.

*"[T]hey were called public housing projects. But somehow the workers [...] managed to avoid public housing. [...] [and] headed out instead to the suburbs. They ended up in places like Islip, Long Island, and the San Fernando Valley of Los Angeles, and they bought houses with pitched roofs and shingles and clapboard siding, with no structure expressed if there was any way around it, with gaslight-style front-porch lamps and mailboxes set up on lengths of stiffened chain that seemed to defy gravity."*⁴⁰⁵

O êxodo da classe média, rumo ao extra-muros da cidade personificava uma conquista, baseada na mobilidade, potenciada pelo automóvel e pelas auto-estradas, e assente na ideia expansionista de território ilimitado — a *fronteira*⁴⁰⁶ sempre ultrapassável e transponível⁴⁰⁷ —, onde está, supostamente, situada a *Terra Prometida*. A mudança e a deslocação rumo ao subúrbio constitui a representação daquilo a que a Declaração de Independência se propôs quando decretou o Direito à Liberdade e à procura da Felicidade como direitos inalienáveis do cidadão(ã) Americano(a)⁴⁰⁸. A periferia norte-americana, constituiu, assim, a materialização de uma “pós-cidade” (ou o que está a seguir aos limites da cidade) que concentrava em si, potencialmente, o melhor dos dois mundos, e, portanto, a efectivação das promessas de viver do projecto “América”.

⁴⁰⁵ Tom WOLFE, *op. cit.*, pp.53,54

⁴⁰⁶ Ver nota 93

⁴⁰⁷ Tal como foi referido no Cap.I:

"A ausência de barreiras para explorar uma imensidão de terra aquando da colonização inglesa, conduziu a que, no contexto norte-americano, a fronteira deixasse de ser vista e percebida como um limite, mas sim como um início, nunca estanque e absolutamente amovível, de oportunidades ilimitadas. A 'Fronteira' americana pressupõe sempre expansão e o que está para além."

⁴⁰⁸ Citando o documento de 4 de Julho de 1776:

"We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness."

3.2. «Living in America»: Periferia, Casa e Territórios Volúveis

O *videoclip* de James Brown, «Living in America» (1985) constitui uma celebração à facilidade com que se superam as distâncias — “*Super Highways, coast to coast, easy to get anywhere*” —, à fecunda oportunidade de alcançar destinos — “*When there’s no destination that’s too far*” —, à liberdade ilimitada de atravessar o território à procura da Felicidade e da Terra Prometida, mas sobretudo, à potencial possibilidade de as encontrar (à Felicidade e à Terra Prometida) no caminho:

*“Living in America – eye to eye, station to station
Living in America – hand to hand, across the nation
Living in America – got to have a celebration*

*I live in America, help me out,
But I live in America, wait a minute
You may not be looking for the promise land,
But you might find it anyway.”*

A relação proximidade-distância e, especialmente, a sua abreviação apresenta-se através de imagens intermitentes em *timelapse*, de cidade, campo, vias-rápidas, periferia, fogo de artifício, viagens de comboio, estradas locais arborizadas, horas de ponta no metro, que ora se aproximam, ora se distanciam, ora se movem, apenas, intercalando-se com a pujança optimista, do brilho, das cores, das plumas, dos trompetes, das *showgirls*, das luzes, dos coros e da euforia do espectáculo de James Brown.

Há um excesso — de velocidade, de informação, de brilho e de exuberância — inerente a este vídeo que reflecte o estilo-de-vida impregnado no optimismo que impera nesta década: “*American’s*

*pursuit of happiness degenerated into an obsessive pursuit of pleasure, both indulgent experiences and beautiful things.*⁴⁰⁹



53. «Living in America», James Brown, 1985

A referência à cultura de massas e ao consumo sem limites é evidente nas imagens de refeições rápidas, sucessivas e servidas em balcões de pronto-a-comer repletos de gente, imagens do fabrico industrial e em-série de *donuts* e outros tipos de comida processada, enquanto Brown canta, numa alusão a horizontes, escolhas, meios e possibilidades inesgotáveis: “*Smokestack, fatback, many miles of railroad track/ All night radio, keep on runnin' through, your rock 'n' roll soul/ All night diners, keep you 'wake, on black coffee, and a hard rol*”.

⁴⁰⁹ Gil TROY, *op. cit.*, p.119



54. «Living in America», James Brown, 1985

A celebração de possibilidades infinitas sucede-se em imagens do lufa-lufa da nova sociedade computadorizada e tecnológica, na troca ilimitada de dados e dígitos, por telefone, fax, computador, nas filas do sector terciário a picar o cartão, e, no caos das transacções de Wall-Street, remetendo para os vislumbres da Era Reagan, onde prosperidade, materialismo, nacionalismo e individualismo imperavam:

“ [T]he 1980s became a moment to confront forty years of boom times, a boom that shifted millions from working with their hands to working with their heads, from manhandling materials to manipulating symbols; a boom that shifted most people’s struggle from ensuring physical survival to seeking emotional, spiritual, psychological, and moral well-being.”⁴¹⁰

A sequência contínua e intermitente de consumo, optimismo e os vislumbres diversos de actividades no sector terciário relembram aquilo que Jameson descreve como a alteração de paradigma na informação, nos mercados e na cultura do novo e emergente tipo de sociedade “ *most famously baptized ‘postindustrial society’ (Daniel Bell) but often also designated consumer society, media society, information society, electronic society or high tech, and the like.*”⁴¹¹



55. «Living in America», James Brown, 1985

⁴¹⁰ Gil TROY, *op. cit.*, p.207

⁴¹¹ Fredric JAMESON, *op. cit.*, p03

Porém, entre o ambiente efusivo de purpurinas, movimento e prosperidade, há um desencanto latente, neste *videoclip*, que remete para o “outro lado” da década de oitenta norte-americana. Uma cicatrização, ainda não consumada, de uma década de setenta dura, uma ténue desconfiança ao excesso e à era tecnológica efectivados pela década de oitenta (sendo este excesso e o acesso às maravilhas da tecnologia restrito a alguns) e a atmosfera tensa da Guerra Fria. O facto deste tema fazer parte da banda sonora do *Rocky IV* (Sylvester Stallone, 1985), revela estas ilusões turvas.

De acordo com Stephen C. LeSueur e Dean Rehberger, os vilões de *Rocky IV* não são propriamente os comunistas ou agentes externos, mas forças burocrático-tecnológicas, dentro da própria sociedade, que deixam o indivíduo impotente e alheado em relação à sua comunidade. O herói age contra estas forças: “*artistic content and ritualistic elements work together to symbolize the audience’s desire for community and control.*”⁴¹²

Drago, o boxer, peso-pesado, campeão da URSS é um produto da ciência e tecnologia soviética. Rocky representa os desajustes inerentes ao grande capital e à invasão da “máquina”, combatendo e apresentando-os como parte de grande sistema colectivo que ameaça a qualidade a existência humana.⁴¹³

*“Juxtaposed together, the Rocky and Drago training sequences represents a rejection of work activities associated with industrial society, and an embrace of activities that reunite the individual with family, nature, and God.”*⁴¹⁴

Embora estes princípios ilustrem os ideais das políticas de Reagan, e o *videoclip* «Living in America» enfatize um imaginário de estrelato e heróis mediáticos, bem como a atmosfera competitiva, de auto-determinação e superação que estava em voga, Rocky é oriundo da classe-trabalhadora, representando,

“[C]haracters [that] begin in a helpless state. They are voiceless, but through action they gain voice. The world of language and words is the province of the technocratic system [...]. The struggle of the voiceless individual is best portrayed in Rocky IV.

⁴¹² LESUEUR, Stephen C. e REHBERGER, Dean, *Rocky IV, Rambo II, and the Place of the Individual in Modern American Society*, in *Journal Of American Culture*, Vol.11,Nº2, 1998, pp.25,26

⁴¹³ *Idem*, p.26

⁴¹⁴ *Idem*

[...] *Many film critics derogatorily note that Stallone avoids dialogue his identification with the voiceless individual. In order to be heard, Rocky must turn to action.*⁴¹⁵

Este desajuste é explorado em «Living in America» que, simultaneamente, ilustra *Status*, ascendência social e poder. Estes aspectos estavam cada mais projectados na aura das celebridades desta década e cada vez mais relacionados com quanto-é-que-cada-um-ganhava e quanto-e-como-é-que-cada-um-gastava, assentes no binómio de materialismo/consumismo, muito fomentado, também, pelo discurso de Reagan. Troy refere que:

*“Considered America’s oldest yuppie, his call for capitalist renewal fostered the money-media culture. His celebrity politics resonated with a society obsessed with ‘The Lifestyle of the Rich and Famous’. His easy-listening nationalism gave a communal and even idealistic veneer to individualist, consumerist excess. Delighting in the four million new jobs created in 1983, toasting the trailblazers mastering computers and other modern miracles, Reagan would summarize the year’s accomplishments in his January 1984 State of the Union Address, saying: ‘Hope is reborn for couples dreaming of owning homes and for risk takers with vision to create tomorrow’s opportunities’.*⁴¹⁶

Através de um estilo de vida “moderno”, confortável, da casa-com-jardim e garagem-grande-para-um-carro-grande, a periferia representa uma *delico-doce* reconstrução da domesticidade. Sublinha, também, a superação de ambições e sua ostentação, por um lado, dando um novo ímpeto e significado à cultura de consumo e de massas, por outro. Para além desta procura de pertença, identidade e sentido, o comum indivíduo americano da classe média deparou-se com a possibilidade do se tornar *proprietário*:

*“By purchasing their detached suburban homes, the young couples of the middle class participated in the construction of a new community of values; in magazines, in films, and on the airwaves they became the cultural representatives of the ‘good life’.*⁴¹⁷

⁴¹⁵ *Idem*, pp 28, 29

⁴¹⁶ Gil TROY, *op. cit.*, p.120

⁴¹⁷ Lynn SPIGEL, *op. cit.*, p.32

A periferia norte-americana, emergida na década de 50, assenta na diluição das fronteiras entre público-privado, proximidade-distância, doméstico-urbano. A classe média norte-americana encontrou um harmonioso meio-termo na configuração massiva de ruas arborizadas e delimitadas por vivendas unifamiliares, todas iguais, com jardim, churrasqueira e garagem.⁴¹⁸

Além de estabelecer uma confortável relação de proximidade-distância com a cidade, com a vizinhança e com o mundo, o subúrbio tem em si intrínseca a ideia de espaço infinito, reproduzido em casas unifamiliares projectadas e produzidas em massa, numa ilusória personalização do espaço doméstico.



56. *Zabrieskie Point*, Michelangelo Antonioni, 1970

A estandardização e consequente mercantilização do espaço-casa é abordada por Michelangelo Antonioni em *Zabrieskie Point* (1970). O processo de apropriação do deserto de Los Angeles por um projecto megalómano para uma urbanização é o pano de fundo de um quase documentário assente na contracultura norte-americana do fim dos anos 60. A implantação massiva e aleatória de um complexo habitacional no meio do deserto, repleta dos pequenos luxos que atraíam a pequena burguesia, alude a uma espécie de colonização/conquista do espaço selvagem e infinito por um Grupo Financeiro que fabrica e vende uma *Terra Prometida e Plástica*:

⁴¹⁸ Ver nota 276

“ — *Enjoy the full relaxation of outdoor living, in the desert sun by your own private pool. Why be caught in the red race of city life, when you could enjoy life sunny dunes way? Breed the unpolluted air of the high desert, take your sun a quail shooting in the wide open spaces. Get out in the sun and water your own private garden.*

— *You girls will really enjoy the full equipped sunny dunes kitchen.*

— *Stop driving yourself in that miserable crowded city. Move out today and start over with the Sunny Dunes House in the sun.*”⁴¹⁹

Bhabha associaria, no período pós-colonial, a dissolução do limite entre o espaço *Casa* e o espaço *Mundo* à sensação de uma vulnerabilidade iminente, que transforma o que é, supostamente, familiar em dúvida. Tangente e anterior ao período em que Bhabha se foca, o espaço emergente e híbrido que é o subúrbio — situado entre a cidade e o-que-está-a-seguir — consiste, deste modo, num espaço desterritorializado, desarraigado, estandardizado e normalizado onde esta procura de um espaço *Casa*, assenta, precisamente, em transformar o dúvida em familiar.

A configuração do quotidiano na vivenda unifamiliar evoca a privacidade que um bloco de apartamentos não oferece. Simultaneamente, fomenta a construção de uma salutar vida em comunidade, onde, idealmente, a própria comunidade figura como a emancipação colectiva de uma determinada e homogénea faixa sócio-económica, etária e racial, com intenções e objectivos muito específicos:

*“[T]he central preoccupation in the new suburban culture was the construction of a particular discursive space through which the family could mediate the contradictory impulses for a private heaven on the one hand, and community participation on the other.”*⁴²⁰

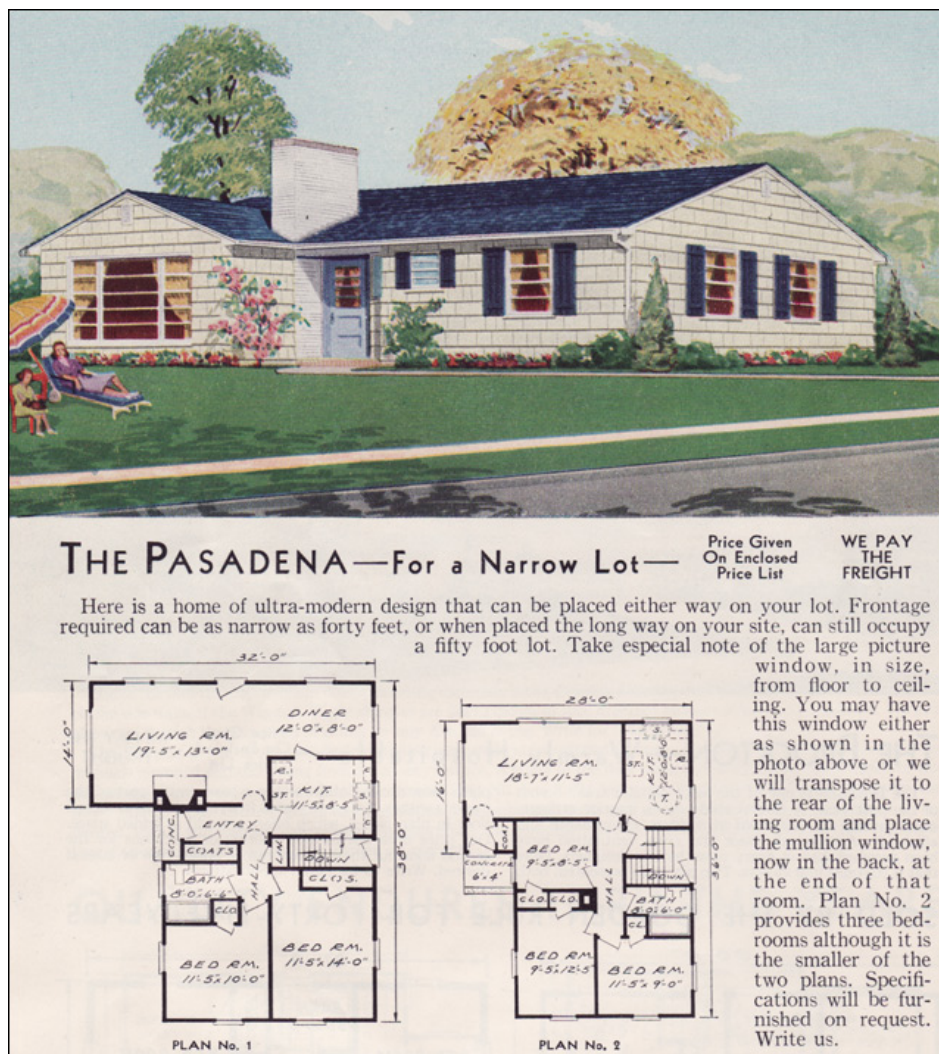
A dicotomia público-privado mescla-se e a hibridez do *estar-entre* permite estar suficientemente longe e, ao mesmo tempo, perto de tudo. É neste contexto que esta arquitectura da habitação

⁴¹⁹ *Zabrieskie Point*, realizado por Michelangelo Antonioni, MGM, 1970

⁴²⁰ Lynn SPIGEL, *op. cit.*, p.32

periférica acaba por definir um muito específico tipo de domesticidade: “*the domestic architecture of the period mediated the twin goals of separation from and integration into the outside world.*”⁴²¹

A aplicação de alguns princípios da arquitectura modernista, como a diluição dos limites entre espaço interior e espaço exterior, foi uma das premissas na concepção e produção em massa de vivendas que se reproduziam pela América periférica. A contaminação do *dentro* pelo *fora* e vice versa é proporcionada, em parte, por janelas de correr de grande dimensão, que enfatizavam, também, a modernidade destas casas. A supressão do limite entre o cá-dentro e o lá-fora enfatizou a ambiguidade entre o *público* e o *privado*, entre o *doméstico* e o *comunitário*, que tanto define o estilo de vida na periferia norte-americana.



57. “The Pasadena”, exemplo de Projecto/modelo de Casa Suburbana Norte-Americana

⁴²¹ Idem

A fronteira diluída entre a sala e o jardim passa a fazer parte da tipologia da casa suburbana, onde o exterior passa a ser uma extensão da casa. Lynn Spigel refere que *“By far, the central design element used to create an illusion of the outside world was the picture window or ‘window wall’ (what we call sliding-glass doors), which became increasingly popular in the post-war period.”*⁴²² Spigel parafraseia ainda, e mais à frente, Daniel Boorstin:

*“[T]he widespread dissemination of large plate-glass Windows for both domestic and commercial use ‘levelled the environment’ by encouraging the ‘removal of sharp distinctions between indoor and outdoors’ and thus created an ‘ambiguity’ between public and private space.”*⁴²³



58. Exemplo de Cozinha numa vivenda suburbana Norte-Americana dos anos 50

A *Janela*, neste contexto, permite esta fluidez de espaço entre doméstico e vizinhança. O grande envidraçado era a cortina que possibilitava às mães-modernas-e-sofisticadas-com-as-suas-cozinhas-equipadas-com-toda-a-parafernália-de-eléctrodomésticos-surgidos-para-as-libertar, fazer almoço, jantar e outras tarefas domésticas sem perder o controlo das crianças que brincam no jardim.

⁴²² *Idem*

⁴²³ *Idem*

Esta aprazível relação com a *janela* e a consequente diluição dos limites entre a casa-e-o-mundo, potenciou a emergência de um lugar de destaque para o elemento que reconfiguraria toda a disposição e dinâmica da sala e da vida familiar suburbana: *“Given its ability to merge private with public spaces, television was the ideal companion for these suburban homes.”*⁴²⁴

A tipologia destas novas e modernas casas proporcionava um amplo alcance visual do e com o mundo, estabelecendo uma confortável relação de estaticidade e movimento que concedeu aos moradores a possibilidade de estar-em-todo-o-lado-sem-nunca-lá-estar. As janelas grandes e a televisão permitiram que o mundo entrasse pela casa, propiciando viagens ora próximas ora longínquas, reais e hipotéticas ao espectador. Com a vantagem de o expor apenas aos seus encantos, mantinha-o protegido das suas ameaças, possibilitando uma ubiquidade, até aqui, inédita:

*“[T]he new tract homes of the mass-produced suburbs featured sliding-glass doors, bay Windows, and open plans that were designed to maximize the visual field. In addition, the domestic environment was increasingly conceptualized as a vehicle for transport – a place where people imaginatively travelled not only around the globe but even, as President Kennedy promised, to the moon.”*⁴²⁵

A integração da televisão na cultura do pós-guerra precipitou, e foi sintomática, de uma profunda reorganização do espaço social. O tempo dedicado ao lazer sofreu significativas alterações na medida em que o entretenimento do espectador – filmes, desporto, concertos, etc – foi progressivamente incorporado no lar.⁴²⁶ E é neste contexto que Baudrillard atenua a *fronteira* entre uma vivência artificial e uma vivência real do consumo doméstico televisivo:

*“[F]rom the perspective of the satisfaction of the consumer, there is no basis on which to define what is “artificial” and what is not. The pleasure obtained from a television or a second home is experienced as a “real” freedom. No one experiences this as alienation.”*⁴²⁷

⁴²⁴ *Idem*, p.33

⁴²⁵ *Idem*, p.02

⁴²⁶ *Idem*, p.33

⁴²⁷ Jean BAUDRILLARD, *Selected Writings*, 2ª edição, Stanford University Press, 2001, p.43

A contaminação do espaço doméstico e da rotina familiar pela realidade televisiva conduziu a uma “teatrificação” da sala. A disposição do espaço deveria privilegiar o lugar da televisão como o centro social do lar. A televisão assumiria, agora, o lugar do palco, e o sofá o lugar da plateia, proporcionando aos moradores uma redoma de abstracção e de espaço-mais-do-que-privado dentro da sua própria casa e da sua própria família. A estética e a reconfiguração do lar em função do aparelho televisivo foi extensivamente fomentada por revistas, catálogos e publicidade de casa e decoração:

*“[P]ostwar home magazines and handbooks on interior decor presented an endless stream of advice on how to make the home into a comfortable theatre. In 1949, for example, House Beautiful advised its readers that ‘conventional living room groupings need to be slightly altered because viewers look in the same direction and not at each other.’ Good Housekeeping seconded the motion in 1951 when it claimed that ‘television is theatre; and to succeed, theatre requires a comfortably placed audience with a clear view of the stage.’ Advertisements for television sets variously referred to the ‘chairside theatre’, the ‘video theatre’, the ‘family theatre’, and so forth. Taken to its logical extreme, this theatricalization of the home transformed domestic space into a private pleasure dome.”*⁴²⁸

A relação das dinâmicas familiares com a televisão acabou por se tornar recíproca. O quotidiano doméstico e familiar tornou-se frequente na temática de séries e telenovelas, particularmente, a partir do final da década de 70 e durante as décadas de 80 e 90. A inversão do lugar do espectador é evidente em séries como *All in the Family* (Norman Lear, Johnny Speight, 1971-79), *The Cosby Show* (Bill Cosby, Ed. Weinberger and Michael Leeson, 1984-92) ou *Family Ties* (Gary David Goldberg, 1982-89). A câmara situava-se, precisamente, onde estava o aparelho televisivo, e em muitos momentos, o espectador vislumbrava o seu próprio retrato: uma família inteira sentada no sofá, a olhar para si do outro lado. Em qualquer um dos casos, a televisão joga com a cumplicidade de quem está a olhar para ela, subvertendo sempre o Lugar *Casa*, seja a *Casa*, o palco ou a plateia.

⁴²⁸ *Idem*, pp.39,40



59. *All in The Family*, Norman Lear, 1971-1979



60. *The Cosby Show*, Bill Cosby, Ed. Wienberger e Michael Lesson, 1984-92

A *Janela*, não se confina, aqui, a enquadrar o-que-está-lá, mas constitui, também, o elemento que delimita o espaço-que-está-entre — “*Ubiquité de l’information, dématérialisation des supports, glisses des véhicules, convocation sur écran de toutes choses.*”⁴²⁹ O ecrã — a janela da videosfera — permite a pausa extra e trans territorial em que “*the real world appears in the image as it were between parentheses*”⁴³⁰ e um consequente habitar-por-enquanto.

“[T]he relationship between publicspectacle and privatespectator was inverted. The spectator was now physically isolated from the crowd, and the fantasy was now one imaginary unity with “absent” others.”⁴³¹

Há uma definição de fronteiras entre público-privado na casa da periferia norte-americana e, simultaneamente, a diluição das mesmas fronteiras através: do aumento da permeabilidade visual proporcionada pela tipologia da Janela grande e ampla, da diminuição das distâncias provocada pela banalização do uso do automóvel, e da integração da televisão e da realidade televisiva na vida doméstica. As cada vez mais turvas relações de proximidade/distância, dentro/fora, *Casa* e *Mundo*, fazem da vivenda suburbana e suas dinâmicas um evidente exemplo de *O-Mundo-na-Casa*:

⁴²⁹ *Idem*, p.279

⁴³⁰ Ver nota 379

⁴³¹ Lynn SPIGEL, *op. cit.*, p.41

*“This results in redrawing the domestic space as the space of the normalizing, pastoralizing, and individuating techniques of modern power and police: the personal-is-the-political; the-world-in-the-home.”*⁴³²

É, no entanto, na pujança materialista e resignada dos anos oitenta que a televisão se torna uma instituição. Onnipresente, estimulante e absorvente, disseminou-se em quantidade e diversidade de: tecnologia, canais, estações de televisão, programas, empresas de cabo e experiências mediáticas. É, sensivelmente, a partir de 1980 que surge a CNN (*Cable New Network*), o primeiro canal cabo com notícias vinte e quatro horas por dia, a MTV (*Music Television*) ou o canal desportivo ESPN (*Entertainment and Sports Network*) oferecendo aos espectadores um mundo fácil e infinito de entretenimento, a qualquer hora, com uma vasta escolha de canais e especificidades, à distância de um telecomando:

*“During the 1980s, the American media was becoming more fragmented yet concentrated. Even as a niche marketing developed, even as the three-network oligopoly dissolved into the hundred-channel cable galaxy, the center of gravity in the media universe emerged stronger than ever. [...] [C]ulture and [...] standards demonstrated the power and ubiquity of the modern media.”*⁴³³

Esta permeabilidade estimula a extra-territorialização na qual está assente a periferia norte-americana. Tal como acima foi referido, o movimento para *além* — *to move beyond*⁴³⁴ — é o impulso e a resignação a uma aflitiva estagnação no *entre*. De acordo com Bhabha, a existência no limite do “presente” provoca uma inevitável e brusca transição para o pós: “*postmodernism, postcolonialism, postfeminism.*”⁴³⁵ Neste âmbito, o subúrbio, ou o espaço híbrido que já não é cidade mas também ainda não é campo, adquire um estatuto extra-territorializado de *pós-cidade*.

Bhabha constata, tal como Lukács, que a desreferenciação e a angustiante sensação de não-pertença são consequências da indefinição de fronteiras, quando em 1992 descreve a desorientação proveniente da fusão do *Mundo* com a *Casa* e sua consequente dessacralização. O estado de

⁴³² Ver nota 361

⁴³³ Gil TROY, *op. cit.*, p.124

⁴³⁴ Ver nota 364

⁴³⁵ ver nota 366

*Transcendental Homelessness*⁴³⁶, desenvolvido por Luckács em 1920, assenta na *desterritorialização* advinda da secularização e de uma Totalidade Fragmentada.⁴³⁷ Ao invés do estilhaçar de um círculo fechado⁴³⁸, Bhabha refere, por sua vez, a desfamiliarização do espaço *Casa* enquanto *locus*, alegando que o sentido de *Unhomely* “captures something of the estranging sense of relocation of the home and the world in an unhallowed place”.⁴³⁹ A profanação e itinerância do espaço doméstico implica uma vulnerabilidade que Bhabha descreve da seguinte forma: “the intimate recess of the domestic space becomes sites for history’s most intricate invasions.”⁴⁴⁰

A vivenda da América suburbana representa, deste modo, o *Unhomely*: um lugar que está entre, dividido entre a Casa e a não-pertença — *displacement* —, entre o idílico e a desilusão. O êxodo da classe média do centro da cidade, rumo a um não-se-sabe-bem-onde, mas potencialmente melhor, construído de raiz para albergar um estilo de vida moderno e ideal, promove a des-referenciação, que embora consentida, assenta numa familiaridade construída, encenada e plástica:

*“These nightmarish visions of the preplanned community served as an impetus for the arrival of a surrogate community on television. Television provided an illusion of the ideal neighbourhood — the way it was supposed to be. Just when people had left their life-long companions in the city, television sitcoms pictured romanticized versions of neighbour and family bonding.”*⁴⁴¹

A *Janela* é o elemento, metafórico e literal, que proporciona a permeabilidade do e para o *Mundo* com todas as possibilidades e malefícios daí advindos. Amplia a profanação do espaço *Casa*, torna-o mais vulnerável, exposto à invasão de realidades alheias e efectiva o seu total des-posicionamento:

*“The inclusion of public spectacles in domestic space always carried with it the unpleasant possibility that the social ills of the outside world would invade the private home. The more that the home included aspects of the public sphere, the more it was seen as subject to unwelcome intrusions.”*⁴⁴²

⁴³⁶ ver nota 236

⁴³⁷ ver nota 228

⁴³⁸ ver nota 232

⁴³⁹ Homi K. BHABHA, *The World and the Home*, op.cit., p.141

⁴⁴⁰ *Idem*

⁴⁴¹ Lynn SPIGEL, op. cit., p.43

⁴⁴² *Idem*, p.41

Para além do vasto território ocupado com lotes *standart*, construídos em massa e num espaço periférico e aleatório, a presença assídua da televisão no quotidiano suburbano aumenta a desreferenciação do *Unhomely* que caracteriza a hibridez do espaço e da habitação suburbana. É este *habitar-por-enquanto* que, tal como atrás já foi referido, faz da *Ficção* a única *Casa* verdadeiramente possível de habitar no contexto descontínuo, transitório e extra-territorializado do período pós-moderno.

3.3. O Habitar e o Habitar-se

É no âmbito da acima referida desreferenciação descrita pelo conceito de *Unhomely*, assim como a transitória condição do *habitar-por-enquanto* que o subúrbio figura como um sonho desfeito. O percurso rumo à Felicidade faz da América Suburbana uma possível consumação do *Sonho Americano*, por um lado, e o seu desmoronamento, por outro: “*But when newcomers arrived in their suburban communities they were likely to find something different from the ideal that the magazines and advertisements suggested.*”⁴⁴³

O outro lado da bem-intencionada ideia de planear e construir bairros e comunidades na híbrida tábua-rasa, nesse espaço que-está-entre, e nela colocar o Mundo-na-Casa é demonstrado no *videoclip* «Suburbia» dos Pet Shop Boys (Eric Watson, 1986).

O vídeo corresponde a uma visão desencantada, transmitida através de um *travelling* num subúrbio de Los Angeles, com um prelúdio sonoro tenso e expectante, com uma matilha de cães a ladrar ferozmente, acompanhada pelo sussurro: “*Suburbia / Where the suburbs met utopia...*”.

O tema e o *videoclip* foram ambos inspirados no filme de Penelope Spheeris *Suburbia* (1983). Passado em locais periféricos de *Los Angeles* como *Downey* e *Norwalk*, o filme narra a decadência do

⁴⁴³ Lynn SPIGEL, *op. cit.*, p.42

subúrbio norte-americano através do quotidiano de um grupo de miúdos que fogem de casa para se refugiarem numa comunidade *punk*, que ocupa vivendas desabitadas em zonas periféricas abandonadas.

O filme é, todo ele, marcado por uma atmosfera de decepção, e há uma referência assídua a matilhas de cães vadios e perigosos que vagueiam pelo bairro. Estes cães foram os cães domésticos, e supostamente fiéis aos seus donos, que, tal como as casas daquele subúrbio, foram abandonados. São muitos, correm e movem-se em grupos. “Des-domesticaram-se”, tornaram-se ameaças, selvagens e perigosos (o filme começa, precisamente, com o ataque fatal de um destes cães a um bebé) e, tal como o grupo protagonista, tentam sobreviver num lugar esquecido, desarraigado e longe de todas as referências a que estavam habituados, à excepção de uns poucos e outros que estão na mesma condição.



61. *Suburbia*, Penelope Spheeris, 1983

Quando Evan, um dos rapazes que protagonizam o filme, foge de sua casa na periferia de Los Angeles, onde vive com a mãe divorciada e alcoólica, para se juntar à comunidade “T.R” de *punks* anarquistas, lê uma página em voz alta do diário da mãe, datada de 1968, enquanto passeia de carro com o companheiro dissidente, por um bairro típico de casas pré-fabricadas:

“ ‘ — *Mark and I can be very happy here, air is clean, skies are blue and all houses are brand new and beautiful. They call it Suburbia, that word's perfect because is the combination between Suburb and Utopia.*’

— *They didn't realize that would be the slum to the future.*

— *'... I'm sure Mark's job a lot, so I don't have to work again' ... uh... wish... 'oh, and by the way diary, I want have a child soon, suburbia is a great place for children.'*⁴⁴⁴



62. *Suburbia*, Penelope Spheeris, 1983

⁴⁴⁴ *Suburbia*, realizado por Penelope Spheeris, Suburbia Productions, 1983

O desânimo e apatia dos adolescentes da década de oitenta contrasta com o optimismo dos jovens casais da década de sessenta que se estabelecem nos recentes bairros planeados e edificados, especialmente para eles. Transformando as expectativas projectadas na periferia norte-americana, numa utopia fracassada. De acordo com Spigel:

*“Such popular anxieties are better understood when we recognize the changing structure of social relationships encountered by the new suburban middle class. These people often left their families and life-long friends in the city to find instant neighbourhoods in preplanned communities. Blocks composed of total strangers represented friendship only at the abstract level of demographic similarities in age, income, family size, and occupation. This homogeneity quickly became a central cause for anxiety in the suburban nightmares described by sociologists and popular critics.”*⁴⁴⁵



63. «Suburbia», Pet Shop Boys, 1986

⁴⁴⁵ SPIGEL, *op. cit.*, p.42

O tédio da vida suburbana, as famílias disfuncionais, a desacreditação da América Contemporânea, os resquícios da recessão dos anos 70, o vazio ideológico e a sensação generalizada de *projecto falhado*, culminam na fuga dos filhos da classe média para uma família adoptiva e anarquista que ocupa os restos de um bairro suburbano abandonado. A ocupação de destroços e o refúgio na ruína, no caos e na destruição evoca o objecto que, tal como atrás já foi referido, constitui nas palavras de Kristeva⁴⁴⁶ uma espécie de possibilidade de ressurreição de alguma coisa.⁴⁴⁷

Há um impulso de destruição quer em *Suburbia* (filme) quer em «Suburbia» (videoclip) motivado pelo misto de apatia e inquietação de estar num lugar que não tem nada para oferecer: “*I only wanted something else to do but hang around / I only wanted something else to do but hang around.*”

O *Unhomely* é, no videoclip dos *Pet Shop Boys*, a desfamiliarização do espaço *Casa*, traduzida na hostil incerteza do *estar-entre*. Embora o contraste entre o dentro e o fora seja suficientemente óbvio, em ambos impera um caos calmo; o interior doméstico desfamiliarizado não oferece mais segurança do que um exterior urbanizado ameaçador. A distinção cromática vem diferenciar duas atmosferas que apesar de oferecer espaços distintos, nos deixam expostos à mesma sensação de perigo, talvez por isso, o interior da casa seja filmado a preto-e-branco e os exteriores a cores.

O cenário residencial e doméstico é constantemente pontuado pela possibilidade de invasões e ameaças prementes, seja pela presença assídua de cães ferozes a ladrar, seja pela sequência de residentes, encostados a um carro, com olhar desocupado e hostil, seja pelo apanhado de avisos espalhados pelo bairro — “*Exact Fare, Please*” / “*Watch your Step*” / “*Beware of Dog*” — pela piscina semi-abandonada, ou pelo monte de entulho à frente de uma vivenda. Há uma longa atmosfera de *suspense* no início do vídeo, a sensação de que um perigo paira no ar é confirmada nos planos que entram na casa, que se focam em dois retratos com conotação defensiva: um cão, e um rapaz com ar desafiador e punhos cerrados.

A referência permanente aos cães, ferozes e vadios, evoca mais do que o perigo de ser atacado, o medo da desreferenciação e desorientação. A sensação de deriva, clausura e alienação é manifesta nos versos:

⁴⁴⁶ Ver nota 302

⁴⁴⁷ Tal como referido no capítulo II:

“A “re-habilitação” dos restos, abandonados e obsoletos, da industrialização implica a sua re- interpretação e a constatação de que a ruína consiste na inevitável possibilidade de um (re)começo.”

*“Lost in the high street, where the dogs run
roaming suburban boys [...]
Stood by the bus stop with a felt pen
In this suburban hell
[...]Let’s take a ride
and run with the dogs tonight in suburbia
You can’t hide
Run with the dogs tonight
In suburbia.”*



64. «Suburbia», Pet Shop Boys, 1986

O *Unhomely* evoca uma insegurança provocada pelas possíveis ameaças de um vazio desfamiliarizado, mas, de acordo com Anindyo Roy, também “*stands in place of the experience of human location and signifies the impossibility of securing a safe continuity for the self, of identifying this self's status with given cultural notions of habitation.*”⁴⁴⁸ É também, neste âmbito, que Roy sublinha a pertinência do (des)posicionamento geográfico da noção de *Casa* na construção da *Identidade* no contexto político e cultural da diáspora pós-colonial:

“[U]nderstanding the “privilege” of home means reconstructing the highly heterogeneous (and duplicitous) field in which the ‘homed’ identity is constituted. The loss of a stable point of reference as home means acknowledging the presence of this ‘un-homely’ subject.”⁴⁴⁹

O lugar onde o subúrbio se encontra com a utopia, e onde a *Casa* se encontra com o *Mundo*, é um híbrido desconcertante, onde a estandardização do lar terá conduzido ao desposicionamento da *Casa* e, conseqüentemente, se repercutiu na desreferenciação do indivíduo. Tão familiar quanto hostil, o aparente conforto da vida suburbana transformou-se em alienação e tédio.



65. «Suburbia», Pet Shop Boys, 1986

⁴⁴⁸ Anindyo ROY, *op. cit.*, p.108

⁴⁴⁹ *Idem*, p.104

Os *Pet Shop Boys* interpretam «Suburbia» sentados num sofá no interior de uma casa onde toda a mobília está semi-empacotada, e a sua disposição acentua, mais uma vez, uma inquietante incerteza, sobre se aquilo corresponde a uma casa que acabou de ser ocupada, ou se está prestes a ser desabitada. Fica também a dúvida se são os presumíveis moradores ou intrusos.

Todo o vídeo está envolto numa calma tensa e aparente, que remete para o intervalo/pausa entre um período pós-violência e um qualquer-coisa-má-pode-acontecer-a-qualquer-momento.

Se no filme de Penelope Spheeris o grupo de adolescentes se fecha numa casa para não fazer nada, no vídeo dos *Pet Shop Boys*, o subúrbio é um lugar inóspito, deserto e entediante onde parece, na verdade, não haver nada para fazer. O que faz da violência, um escape e a resposta possível, ao sonho desfeito que é a *Suburbia*:

*“Break the window by the town hall
Listen! A siren screams
there in the distance like a roll call
of all the suburban dreams.”*

Num diálogo informal entre o grupo de dissidentes, reunidos à volta de uma televisão numa sala devastada e imunda, e um polícia à paisana, são expostas a decepção e inércia deste grupo em relação às perspectivas que o mundo lhes oferece. Em contrapartida, não escondem o refúgio e o conforto que a vida naquela espécie de família proporciona, como o seu último reduto:

“ — *So I think it's best for all of you to go back to your homes until this thing blows over.*
— *You don't seem to understand, most of us don't have homes to go back to.*
— *My parents (are from ol') Prison State and won't even let me go home. All they do is shuffle me into foster homes.*
— *Let me tell you, that sucks big eggs.*
— *What do you do here all day?*
— *Nothin'*
— *Watch TV*

- *Don't you want to make anything of yourselves?*
- *What's to make?*
- *Well, there's families, for one thing, careers, college,...*
- *Families? Everybody knows families don't work.*
- *College? Most of us couldn't afford lunch in High School...*
- *What do you kids do for money?*
- *Take bribes off cops.*
- *Please, Mr. Policeman don't makes leave our home, we will be good from now on. We promise!*
- *Yes, this was the best summer I ever had.*
- *Besides, if we couldn't have each other we wouldn't have anything...*⁴⁵⁰

A década de oitenta celebra e, simultaneamente, ironiza a procura e o regresso à estabilidade familiar. A temática da família é uma tendência durante este período. No entanto, ao invés de uma abordagem terna, há uma perspetivação sarcástica, cômica e subversiva das dinâmicas familiares. De notar que, em algumas das diversas *sitcoms* desta era baseadas nas idiossincrasias de determinada família — como *Alf* (Paul Fusco, Tom Patchett, 1986-90), *The Golden Girls* (Susan Harris, 1985-1992) para além dos já acima referidos *All in the Family* (Norman Lear, Johny Speight, 1971-79), *The Cosby Show* (Bill Cosby, Ed. Weinberger and Michael Leeson, 1984-92) e *Family Ties* (Gary David Goldberg, 1982-89) — ou em filmes como *E.T.* (Steven Spielberg, 1981), *Stranger than Paradise* (Jim Jarmush, 1984), *Hannah and her Sisters* (Woody Allen, 1986) ou *Rain Man* (Barry Levinson, 1988) o *non-sense*, o insólito, o particular, o ímpar ou o aberrante representam não a fuga, mas um reencontro, uma reestruturação simbólica e/ou literal da família, bem como a reinserção na sociedade.

As “disfunções” familiares, sejam elas do foro psicanalítico, relacional, pela ausência de elos biológicos parentais, ou pela presença de elementos adoptivos, mesmo que estes sejam extraterrestres, são abordadas com aceitação e humor, ampliando o espectro daquilo que se considera *normalidade*.

Neste sentido, a troca de uma família convencional e disfuncional, por uma família adoptiva “funcional” que vive à-margem-da-lei, no filme de Penelope Spheeris, subverte estereótipos, mostrando o outro lado da delinquência e marginalidade, ao mesmo tempo que apresenta uma

⁴⁵⁰ *Suburbia*, Penelope Spheeris, suburbia Productions, 1983

reconfiguração da ideia de família “*through an embrace of the American Dream — as a literal dream of the American family.*”⁴⁵¹



66. *Alf*, Paul Fusco e Tom Patchett, 1986-90



67. *The Cosby Show*, B. Cosby, E. Weinbergger, M. Lesson, 1984-92



68. *Golden Girls*, Susan Harris, 1985-92

O regresso e refúgio no cenário familiar estão associados a uma subentendida nostalgia pela América próspera e conservadora da década de 50, ressuscitada pela atmosfera Reagan: “*The Reagan presidency was all about nostalgia. Nostalgia for small town values, revival of traditional virtues — prosperous America of the 50s — mum and apple pie.*”⁴⁵²

Por outro lado, se a avalanche de avanços tecnológicos dos anos oitenta desenhavam um hiato geracional, também contribuiu para a união de gerações. De acordo com José Duarte⁴⁵³, os avanços tecnológicos representam uma oportunidade para a família fazer algo em conjunto, tendo em consideração que agora, mais do que nunca, se valoriza mais a realidade encenada baseada na reprodução digital do que a experiência autêntica. A proliferação de ecrãs como o computador e a televisão, proporcionavam um entretenimento visual, virtual, interativo e 24 horas por dia e

⁴⁵¹ David LADERMAN, *Driving Visions, Exploring the Road Movie*, Austin, University of Texas Press, 2002, p.166

⁴⁵² Owen GLEIBERMAN, in *80s The Decade that Made us*, Ep.05 — *Tear Down These Walls*, Nutopia, Nacional Geographic Channel, 2013

⁴⁵³ José Alberto Olivença DUARTE, *Like Branches in a River: Viagens Estrada Fora e Cidade adentro no Cinema Americano*, Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2014, p.91

conduziu a que a tecnologia contribuisse para a revitalização das dinâmicas familiares domésticas nos lares norte-americanos.

A reunião familiar à volta da televisão constituiu não só uma cómoda forma de entretenimento e convívio familiar, como um exercício de nostalgia dos pais da década de oitenta — os *baby boomers*. A nostalgia dos filhos da década de 50 surgia agora reconfigurada na realidade pós-moderna, com todos os excessos e vazios, da década de oitenta:

*“The familyscape is key to the 1980’s backward-looking road stories, for even in accepting the fragility in contemporary America, everyone had to come to terms with its power as an image. Reagan tapped the American nostalgia for family and was willing to act like a father who did indeed know best, yet the masses had to reconcile his idealized portraits of family with the complex realities of divorce, drugs, homelessness, immigration, the aftermath of the Vietnam War, or whatever was making any particular family different.”*⁴⁵⁴

A nostalgia pelas famílias felizes e pelos — mais idealizados do que efectivos — anos dourados da década de 50, assenta na tentativa de atenuar o vazio ideológico deste período. Os protestos anti-guerra e a rebeldia psicadélica dos anos 70 são substituídos pela resignação, desencanto e refúgio numa alienação nostálgica, tão nostálgica que é quase como se o presente pudesse ser sanado pelo passado. O filme *Back to the Future* (Robert Zemeckis, 1985) é uma clara manifestação desta fantasia: *“‘Back to the Future’ is an allegory of America, going back to the past and repairing that past to have a better future.”*⁴⁵⁵

⁴⁵⁴Katie MILLS, *Revitalizing the Road Genre: ‘The Living End’ as an AIDS Road Film*, in *The Road Movie Road*, ed. Steven Cohan and Ina Rae Hark. Londres e Nova Iorque, Routledge, 1997, p.92

⁴⁵⁵ Owen GLEIBERMAN, *op.cit.*

3.4. A Casa e o Mundo: o local e o global em «Born in the USA» e «Road to Nowhere»

O passado próspero e feliz *versus* um presente desiludido e desolador é manifesto no *videoclip* do tema «Born in the USA» de Bruce Springsteen (realizado por John Sayles, 1984). Embora este tema pareça ter ficado associado a uma espécie de nacionalismo, representa a sua mordaz negação: *“Born in the USA’ was this working-class troubadour’s rejection of Reaganism and rah-rah Americanism.”*⁴⁵⁶



69. «Born In the USA», Bruce Springsteen, 1984

⁴⁵⁶ Gil TROY, *op. cit.*, p.163

*“Born down in a dead man's town
The first kick I took was when I hit the ground
You end up like a dog that's been beat too much
Till you spend half your life just covering up.”*



70. «Born In the USA», Bruce Springsteen, 1984

Este tema exprime a decepção face a uma pátria que se esqueceu da classe trabalhadora que alimentou a engrenagem de uma industrialização, agora obsoleta e abandonada: *“The tale Springsteen tells, looking back from ‘ten years burning down the road’, works as a critical examination and lament of the coming of age of post-New Deal working-class politics”*⁴⁵⁷, não sabendo o que fazer com os veteranos que combateram no Vietnam sem saberem muito bem o quê nem porquê:

⁴⁵⁷ COWIE, Jefferson and BOEHM, Lauren, *Dead Man's Town: “Born in the USA”, Social History, and Working-Class Identity*, in, Bruce Springsteen, *Cultural Studies, and the Runaway American Dream*, ed. WOMACK, Keneth, ZOLTEN, Jerry and BERNHARD, Mark, Surrey, Ashgate Publishing Limited, 1988, p.28

*“Got in a little hometown jam so they put a rifle in my hand
Sent me off to a foreign land to go and kill the yellow man.”*



71. «Born In the USA», Bruce Springsteen, 1984

O vídeo é uma compilação da América da classe-trabalhadora dos anos oitenta. Começa com uma bandeira dos Estados Unidos hasteada e esvoaçante, passa por imagens de refinarias de petróleo, intercaladas com o próprio Springsteen a cantar ao vivo. Trabalhadores a sair da fábrica, lotes de casas suburbanas da classe operária, cenas de infância, de vizinhança, de adolescência, familiares e comunitárias e imagens de veteranos e da Guerra do Vietnam, crianças Americo-Asiáticas, cemitérios, linhas de montagem, cenários industriais, grupos de colegiais,...

“Born in the U.S.A.
I was born in the U.S.A.
I was born in the U.S.A.
I was born in the U.S.A.
Born in the U.S.A.”

O refrão repetitivo, encorajador, assertivo e forte contrasta com a narrativa desiludida e desesperada do resto do tema. A intermitência de imagens que representam lar e comunidade com as imagens que representam o conflito — próximo mas longínquo — do Vietnam espelham a dicotomia entre *Casa e Mundo*. *“What holds together the narrative divides — chorus/narrative, and domestic/foreign — is a guerrilla war, a working class under siege at home and abroad.”*⁴⁵⁸

A Guerra transformou a forma como o Estado-Nação começou a ser encarado. A experiência pós-Guerra do Vietnam englobava desemprego, traumas, crise económica e falta de apoio social e político. A mãe-pátria passou a ser um lugar hostil e ameaçador e deixou de haver lugar para aqueles que partiram, no momento em que regressaram. O enfático «Born in the USA» serve, não para reforçar patriotismo, mas para relembrar o país de uma classe esquecida:

*“Springsteen reveals blue-collar America separated from an economic identity, sheltered only by the empty Shell of a failed social patriotism, contained in a hometown under attack, and fighting in little but isolation and silence. The economic foundations of the industrial working class were disappearing, the politics that once offered some protection had all but disappeared, and what remained was a deafening but hollow national pride — Born in the USA.”*⁴⁵⁹

A série de imagens-*memorabilia*, de efemérides familiares, aniversários de crianças, um casal de noivos a sair de casa, a dirigir-se ao seu casamento, parques de diversões, lotes de urbanizações suburbanas e encontros de amigos do bairro contrastam com filas de desempregados, traumas de ex-combatentes, cemitérios e imagens de guerra.

⁴⁵⁸ COWIE, Jefferson and BOEHM, Lauren, *op. cit.*, p33

⁴⁵⁹ *Idem*, p.27



72. «Born In the USA», Bruce Springsteen, 1984

A subversão e incongruência de «Born in the USA» reside no tom de hino a que soa um tema onde os versos são um rol de queixas de uma classe desapontada por uma pátria que a deixou à deriva, e onde o lugar *Casa* se tornou, no fim, um lugar inóspito:

*“The working-class hometown, then, may be conceptualized as a kind of liminal identity structure, dependent on negative distinction in opposition to that which is outside of it in both geographical and ideological senses. The combination of a class-biased draft for an unpopular war and a growing cultural radicalism of the movement against that war served to further confuse the boundaries of working-class identity: anti-war but pro-America, anti-protestor but pro-tradition, a victim of place but ‘Born in the USA’.”*⁴⁶⁰

E neste sentido, os USA constituem esse paradoxo de *Casa* e um hostil *Mundo*, da classe operária americana que viu as suas fronteiras afectivas a esvaírem-se com a Guerra do Vietnam: *“The home drifts into the foreign, and the foreign into the home.”*⁴⁶¹

Bhabha constata, por exemplo, que o desposicionamento cultural e a discriminação social no contexto pós-colonial desagregam a continuidade histórica,⁴⁶² e é na emergência destes interstícios — da sobreposição e do desposicionamento nos domínios da diferença — que experiências

⁴⁶⁰ *Idem*, p.34

⁴⁶¹ *Idem*, p.32

⁴⁶² Homi K. BHABHA, *The Location of Culture*, op. cit., p.08

intersubjectivas e colectivas (como apatridade, interesse comunitário ou valor cultural) são negociadas:⁴⁶³

*“The social articulation of difference, from the minority perspective, is a complex, on-going negotiation that seeks to authorize cultural hybridities that emerge in moments of historical transformation.”*⁴⁶⁴

Neste contexto, o *Unhomely* constitui uma reconfiguração e, dir-se-ia mesmo, uma regeneração do espaço *Casa* no contexto pós-moderno e pós-colonial. A *Casa* tem de ser descontextualizada e, imediatamente a seguir, re-contextualizada de forma a abranger o *plural* e, simultaneamente a sintetizar um *significado*, um *sentido*. Anindyo Roy refere esta importância através da natureza altamente ramificada e historicamente construída do elemento *Casa* ⁴⁶⁵ no espírito globalizado:

*“[T]he very possibility of representing home determines how the postcolonial conscious connects the idea of home with history – how it imagines this history and sees itself as a historical ‘object’ as well as ‘subject’ of that history.”*⁴⁶⁶

A subjectivização da História proporciona esta domesticidade esquiva. Tal como Lukács⁴⁶⁷, que vê na estrutura do romance moderno a possibilidade de preencher o vazio transcendental, a abordagem de Bhabha à questão da Casa e da não-pertença —*displacement*— figura como uma tentativa de colocar a literatura numa plataforma onde a violência do “*Unhomely*” seja adequadamente representada, como refere Roy, “*By deliberately engrafting the idea of ‘Home’ into ‘Fiction’, and then introducing the idea of the ‘unhomely’, Bhabha defamiliarizes the space of home as location.*”⁴⁶⁸

O que faz com que a *Ficção* seja a única *Casa* verdadeiramente possível de habitar no contexto descontínuo, transitório e extra-territorializado do período pós-moderno.

⁴⁶³ *Idem*, p.05

⁴⁶⁴ *Idem*, p.02

⁴⁶⁵ Anindyo ROY, *op cit.*, p.104

⁴⁶⁶ *Idem*

⁴⁶⁷ Ver nota 238

⁴⁶⁸ Anindyo ROY, *op cit.*, p.108

O vídeo de «Road to Nowhere» é um convite para uma viagem ao insólito e para a re-significação do lugar: “*We’re on the Road to Nowhere /Come on inside*”.

A estrada recta até à linha do horizonte; um indivíduo a correr atrás de um carrinho de supermercado; um rapaz a conduzir um cortador de relva no meio do deserto; uma caixa de cartão agitada depois de um avô em tronco-nu entrar para dentro dela; um engravatado sentado numa cadeira que se move, aleatoriamente, em *fast-forward* sem sair do seu perímetro de um metro; dois indivíduos com balaclavas coloridas a lutar, sobre um fundo azul; um casal em dança-slow romântica; uma espécie de *barbie*-princesa-boneca-de-caixa-de-música a rodar sobre si; o detalhe de uma coluna dórica sobre fundo cor-de-rosa; no canto inferior direito, David Byrne corre sem sair do lugar.



73. «Road To Nowhere», Talking Heads, 1985

David Byrne mergulha e dança submerso em apneia; vem a superfície e respira por entre uma bóia preta e amarela; David Byrne imóvel, sobre fundo azul, com a estrutura de um cubo a enquadrar-lhe a cabeça; a caixa de cartão continua a agitar-se; o cubo move-se em rotação lenta à volta da cabeça de Byrne; David Byrne interrompe a apneia debaixo de água, proferindo e borbulhando: “*It’s All Right*”; da caixa de cartão sai um bebé.

Byrne canta sentado num trono, com um globo a rodar atrás de si e um conjunto de acontecimentos coloridos e aberrantes a acontecer ao mesmo tempo – estrelas, luas, animais, frutos – num apocalipse visual de imagem; no canto inferior direito um conjunto de vultos correm sem sair do lugar.



74. «Road To Nowhere», Talking Heads, 1985

Há um absurdo latente e constante na parafernália de imagens, referências e situações desta viagem para não-se-sabe-bem-onde, que corrobora com o não-lugar onde está situada a cultura pós-moderna:

“The postmodernisms have, in fact, been fascinated [...] by this whole ‘degraded’ landscape of schlock and kitsch, of TV series and ‘Reader’s Digest’ culture, of advertising and motels, of the late show and the grade-B Hollywood film, of so-called paraliterature, with its airport paperback categories of the gothic and the romance, the popular biography, the murder mystery, and the science fiction or fantasy novel: materials they no longer simply ‘quote’, [...] but incorporate into their very substance.”⁴⁶⁹



75. «Road To Nowhere», Talking Heads, 1985

⁴⁶⁹ Fredric JAMESON, *op. cit.*, pp.02, 03

A indefinição dos tempos e das fronteiras exalta a certeza de se estar sempre e exactamente em lugar nenhum. A imagem da estrada representa o infinito, a esperança, a procura de identidade e materialização de desejos. A estrada, não só faz parte de um imaginário colectivo, como também constitui a metáfora do curso da vida, que na cultura americana se efectiva enquanto uma *viagem*:

*“There’s a city in my mind /
Come along and take that ride /
And it’s all right, baby, it’s all right /
And it’s very far away /
But it’s growing day by day /
And it’s all right, baby, it’s all right”.*

Há um re-mapear do espaço geográfico através da experiência mediática — irónica e lúdica — que assume que o lugar é mais do que localização. «Road to Nowhere» é um exemplo da parodização dessa realidade imagética que se apropria do vazio imenso que está no *entre* e se transforma na vivência autêntica:

*“Rather than conveying an existential loss of direction, the postmodern journey is going nowhere and/or anywhere signifies a derealized, depoliticized embrace of a synthetic cultural space. By blurring all borders under the banner of Artifice, the postmodern road movie tends to nullify transgression, rebellion, and cultural critique.”*⁴⁷⁰

Desbastadas as fronteiras com o artifício, “há uma nova leitura do espaço e do tempo onde tudo o que era familiar se tornou potencialmente distante e o que era distante se tornou familiar.”⁴⁷¹ O final do *videoclip* de «Road to Nowhere» consiste no percurso à velocidade automóvel por essa estrada-paralado-nenhum, que na berma se vai cruzando com um banhista de bóia preta e amarela debaixo do braço, com um indivíduo estático a segurar com domínio um carrinho de supermercado, com um casal a dançar um *slow* romântico.

⁴⁷⁰ David LADERMAN, *op. cit.*, p.135

⁴⁷¹ José DUARTE, *op. cit.*, p.35

O vídeo termina, apoteótica e bruscamente, com a imagem de uma família — a mesma com que inicia o *videoclip* a cantar gospel num centro comunitário — no topo da estrada. O percurso em direcção à mesma família celebra a caminhada para o eterno retorno, sublinhando que há uma certa errância na procura da *Casa*, onde a viagem já não é uma fuga da sociedade, mas a procura de a poder voltar a integrar, “*through an embrace of the American Dream – as a literal dream of the American family.*”⁴⁷²



76. «Road To Nowhere», Talking Heads, 1985

⁴⁷² David LADERMAN, *op. cit.*, p.166

IV. APRENDENDO COM O ‘VIVA LAS VEGAS!’

But I Still Haven't Found

What I'm looking for

But I Still Haven't found

What I'm Looking for

«I Still Haven't Found What I'm Looking for», U2, 1987

4.1. O Visível e o Invisível na Construção da *Imagem da Cidade*. Reinvenção e Subversão

Em “*Sobre o Rigor na Ciência*”⁴⁷³, o conto de Jorge Luís Borges de 1946, há um mapa que é elaborado do “Tamanho do Império e coincidia com ele ponto por ponto.” A sobreposição do território pela sua própria cartografia numa justaposição exacta de desenho e escala sublinha o *lugar* como um conjunto de camadas. A consequente e posterior degradação do mapa demonstra a impossibilidade da representação total num ou de um determinado discurso, por um lado, e a emancipação de *outra-coisa-qualquer* no seu lugar, por outro:

*“Menos Dedicadas ao Estudo da Cartografia, as gerações seguintes decidiram que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade entregaram-no às Inclemências do sol e dos Invernos. Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa habitadas por Animais e por Mendigos; em todo o País não há outra relíquia das Disciplinas Geográficas.”*⁴⁷⁴

⁴⁷³ Jorge Luís BORGES, *Sobre o Rigor da Ciência*, in *História Universal da Infância*, trad. De José Bento, Assírio e Alvim, 1982, p.117

⁴⁷⁴ *Idem*

Os resquícios — habitados por animais e mendigos — de um mapa inútil, que cobre completamente o território, evocam a descrença das metanarrativas⁴⁷⁵, das visões totais da história, assim como a ilustração da questão hegeliana do fim de uma representação universal — ou o fim da história⁴⁷⁶.

A representação total e absoluta que oculta um território, que o esconde e obscurece, significa a sua neutralização, e portanto, o anular da própria representação. Com o objecto representado suprimido, suprime-se a dialética da representação com a coisa, acaba-se com a relação e com a distância, que faz da representação um elemento distinto da coisa representada — a representação deixa de estar “em cena” e não existe enquanto tal. Não havendo *a coisa*, não acontece a consequente representação.

Régis Debray refere que, em linguagem litúrgica, “representação” designa uma urna vazia sobre a qual se estende um manto para uma cerimónia fúnebre⁴⁷⁷, da mesma forma que na Idade Média a figura moldada e pintada nos funerais representava o defunto⁴⁷⁸. Também na França quinhentista era utilizada uma efígie exacta e verosímil que substituíu o corpo do rei morto. Exposto na Corte no período póstumo de quarenta dias, vestido e adornado com todos os trajes e insígnias reais, era ao duplo — um corpo não sujeito à deterioração e decomposição — que eram feitas todas as homenagens fúnebres.

⁴⁷⁵ Ver nota 309

⁴⁷⁶ Hegel reconhece a impossibilidade de uma História Universal quando constata que o Pensamento é uma entidade autónoma. De acordo com Frederick Beiser em “Hegel” (p.262) A História é generalizável, a sociedade é orgânica e todas as crenças e práticas humanas adveem de um contexto histórico específico. Este contexto histórico não pode ser abordado como um todo, é sempre único e individual.

A História deixa de ser Universal quando se consuma o divórcio entre a Filosofia e a História, no rescaldo do Projecto Modernidade, advindo do período pós-Revoluções Iluministas. Esta dialética, proveniente de contradições, assim como de verdades, ideologias e factos não universais inibem a Filosofia de descrever uma História sem estar sugestionada pela sua própria subjectividade:

“ [...] the Philosophy of History means nothing but the ‘thoughtful consideration of it.’ Though is, indeed, essential to humanity. [...] Thought must be subordinated to what is given, to the realities of fact; that this is its basis and guide: while Philosophy dwells in the region of self-produced ideas, without reference to actuality. Approaching history thus prepossessed, Speculation might be expected to treat it as a mere passive material; and, so far from leaving it in its native truth, to force it into conformity with a tyrannous idea, and to construe it, as the phrase is, ‘à priori’. But as it is the business of history simply to adopt into its records what is and has been, actual occurrences and transactions; and since it remains true to its character in proportion as it strictly adheres to its data, we seem to have in Philosophy, a process diametrically opposed to that of the historiographer”

in, G.W. F. HEGEL, *The Philosophy of History*, 2ª edição, Nova Iorque, Dover Publications, 2004, pp.08,09

⁴⁷⁷ Régis DEBRAY, *op. cit.*, p.30

⁴⁷⁸ *Idem*

A inevitável erosão deste mapa, da *representação-total* significa a impossibilidade da representação substituir o real. A representação não acompanha a transformação do mundo, é estanque e subjectiva na sua própria forma. E é neste contexto que Debray refere que a efígie é uma metonímia real, uma extensão física, mas sublimada da sua carne, concluindo que a imagem é o vivo, de boa qualidade, o vitaminado e o inoxidável.⁴⁷⁹

A representação é, portanto, a consequência e o prolongamento da *coisa* para a esfera individual e subjectiva do Sujeito e do seu contexto. E é neste âmbito que Debray distingue três modos de existência da imagem ao longo da história da civilização ocidental; a presença, a representação e a simulação:

“[L]a ‘présence’ (‘le saint présent en effigie’); la ‘representation’; la ‘simulation’ (au sens scientifique du terme). La figure perçue exerçant sa fonction d’intermédiaire avec trois englobants successifs: le ‘surnaturel’, la ‘nature’, le ‘virtuel’.”⁴⁸⁰

São sugeridas também três posturas afectivas: o Ídolo apela ao *crente*; a Arte, ao *amor* e o Visual ao *interesse*. O primeiro é subordinado ao *arquétipo*; o segundo ordenado pelo *protótipo* e o terceiro pelos seus próprios *estereótipos*.⁴⁸¹

A imagem, sempre sugestionada pela sua história e pela sua própria subjectividade, é a metáfora do mapa destruído. A origem da imagem, está, aliás, etimológica e simbolicamente relacionada com a morte; desde a antiguidade que o *imago* advém do espectro, e a imagem servia para perpetuar a presença de alguém desaparecido. É a morte que conduz à necessidade de tornar visível o invisível, de eternizar o passageiro e de transformar o humano em divino.⁴⁸² E neste sentido, a deterioração do mapa desenhado à escala real para conservar o território confirma a efemeridade da própria representação. De acordo com Debray, toda a cultura é definida por aquilo que considera ter como real, é uma “visão do mundo”, e cada uma transporta consigo o seu próprio sistema de crenças.⁴⁸³

É neste contexto que “as gerações seguintes decidiram que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade entregaram-no às Inclemências do sol e dos Invernos.”⁴⁸⁴ O mapa tornou-se obsoleto

⁴⁷⁹ *Idem*, p.32

⁴⁸⁰ *Idem*, p.295

⁴⁸¹ *Idem*

⁴⁸² *Idem*, p.37

⁴⁸³ *Idem*, p.491

⁴⁸⁴ ver nota 473

enquanto representação, e portanto inútil para a “visão do mundo” dos descendentes daquele Império. Simbolicamente, a hipotética estabilidade de uma representação universal, tal como a estabilidade do território, não é possível. A representação é sempre o retrato do seu próprio contexto histórico, cultural e geográfico assim como da sua própria subjectividade e dos seus respectivos desejos.

É nesta conjuntura que é pertinente escrutinar os papéis desempenhados pelo visível e pelo invisível. A imagem é também reveladora por aquilo que não mostra. Debray questiona a importância do invisível na esfera do visível, tendo em consideração que são os códigos invisíveis que *“définissent très naïvement et pour chaque époque un certain état du monde, c’est-à-dire une culture.”*⁴⁸⁵

A imagem enquanto representação, reprodução e especulação transformará a “realidade” numa inevitável interpretação, indissociável do estar-no-mundo individual.

Daqui emerge essa *outra-coisa-qualquer* que não é nem a representação, nem o objecto representado, mas sim a “imagem entendida como algo existente”,⁴⁸⁶ que amplia a substância significante, ganha uma espécie de alma própria e emancipa-se como entidade autónoma, aquela que Deleuze apelidou de “a outra imagem”, a imagem cujo carácter principal não reside na “semelhança” mas na “existência”: o fantasma, o simulacro.⁴⁸⁷

O simulacro emerge do imaginário e não do real, e é neste sentido que não sendo nem o território, nem o mapa, será qualquer coisa que vem (re)surgir dos resquícios de ambos. Baseia-se e, simultaneamente, prescinde deles (do mapa e do território), é uma ressurreição independente, que Baudrillard descreve como: “Este imaginário da representação, que culmina e ao mesmo tempo se afunda no projecto louco dos cartógrafos, de uma coextensividade ideal do mapa e do território, desaparece na simulação.”⁴⁸⁸

A elaboração do mapa à escala real é, então, o processo preliminar, mas não impreterivelmente necessário, que antecede uma outra camada, um sopro de vida. Nas palavras de Stoichita:

“Construção artificial, desprovida de modelo original, o simulacro apresenta-se como existindo em e por si mesmo. Não copia, necessariamente, um objecto do mundo, mas projecta-se no mundo. Existe.

⁴⁸⁵ Regis DEBRAY, *op cit*, p.18

⁴⁸⁶ Victor STOICHITA, *op cit*, p.9

⁴⁸⁷ *Apud*, Victor STOICHITA, *op.cit.*, p.10

⁴⁸⁸ Jean BAUDRILLARD, *Simulacros e Simulação*, Lisboa, Relógio d’Água, 1991

O simulacro é um *objecto feito*, um “artefacto”, que, no máximo, pode produzir um “efeito de semelhança”, ao mesmo tempo que mascara a ausência de um modelo por meio de um excesso da sua própria “hiper-realidade”.⁴⁸⁹

Deleuze distingue *cópia* e *simulacro* argumentando que a primeira constitui uma imagem dotada de semelhança e a segunda consiste numa imagem sem semelhança. Para Deleuze, o simulacro é uma insinuação, uma subversão, uma imagem criada à revelia do “pai” — a Ideia da coisa⁴⁹⁰ —, uma disparidade, e sobretudo, assente na diferença e na não-semelhança:

“Eis por que não podemos nem mesmo defini-lo com relação ao modelo que se impõe às cópias, modelo simulacro tem ainda um modelo, trata-se de um outro modelo, um modelo do Outro de onde decorre uma dissemelhança interiorizada.”⁴⁹¹

Quando Pigmalião esculpe uma mulher em marfim, uma estátua que ultrapassa em beleza e perfeição a mulher do mundo real, preconiza o afastamento do modelo na medida em que o supera. A semelhança que a escultura de Pigmalião possa ter com a mulher terrena, dilui-se na sua perfeição, artificializa-se no processo de estetização e, por fim, independentiza-se quando ganha vida própria. De notar que a sublime substituição do modelo mundano pelo perfeito simulacro é um processo inconsciente em Pigmalião, que assim exterioriza e materializa esta “dissemelhança interiorizada”:

“Nunca será demais sublinhar o facto de que Pigmalião não criou intencionalmente a forma perfeita de uma mulher virtual, mas que foi a “arte”, por assim dizer, que a criou *por ele e apesar dele*. Pigmalião é suplantado pela sua própria arte, a qual estabelece uma relação entre o acto de esculpir e o de “trazer à vida”⁴⁹²

⁴⁸⁹ Victor STOICHITA, *op. cit.*, p.10

⁴⁹⁰ “Mas a semelhança não deve ser entendida como uma relação exterior: ela vai menos de uma coisa a outra do que de uma coisa a uma Idéia, uma vez que é a Idéia que compreende as relações e proporções constitutivas da essência interna. Interior e espiritual, a semelhança é a medida de uma pretensão: a cópia não parece verdadeiramente a alguma coisa senão na medida em que parece a Idéia da coisa. [...] Em suma, é a identidade superior da Idéia que funda a boa pretensão das cópias e funda-a sobre uma semelhança interna ou derivada” in Gilles DELEUZE, *Lógica do Sentido*, São Paulo, Perspectiva, 4ª edição, 2003, pp. 262

⁴⁹¹ Gilles DELEUZE, *Lógica do Sentido*, op.cit., pp. 262, 263

⁴⁹² Victor STOICHITA, *op. cit.*, p.25

O artista esculpe a estátua em marfim. Acidentalmente, constrói e projecta uma perfeição que não julgava ser possível. Encanta-se, extasia-se, deixa-se dominar pelo fascínio que o invade e o percorre, entrega-se à energia que a estátua inanimada lhe provoca e por fim, apaixona-se pela sua obra.

“Um dia, com arte espantosa e feliz, esculpiu uma peça
de marfim da cor da neve, com a beleza com que mulher
alguma consegue nascer; e enamorou-se pela sua obra.
[...] A tal ponto a arte não se vê na arte! Pigmalião extasia-se
a olhá-la e sorve no peito chamas pelo corpo de imitação”⁴⁹³

O escultor cria uma dinâmica romântica e intensa com a estátua. Abraça-a, beija-a e fala com ela. Veste-a, despe-a, adorna-a com jóias, flores, conchas e pedrinhas. Tudo lhe fica bem. Esquece-se que a estátua é marfim, acaricia-a, toca-a e acredita na veracidade daquele corpo. Deita-a em colchas púrpura, aconchega-a, confirma o seu conforto, chama-lhe companheira de leito. Dança, canta e celebra o dia da Festa de Vénus para a sua inerte amada. Faz o ritual e o sacrifício à deusa. Por fim, Vénus, acede à prece subentendida de Pigmalião e atribui uma alma à estátua de marfim. E a obra *anima-se*, ganha vida, emerge do ânimo e acende-se a existência. A alusão ao fogo e ao calor é assídua neste processo de “vitalização”, seja por referência à temperatura — fogo, chama, tépido, rubor, mole, moldar, cera, sangue, latejar, sol — seja em relação ao sentido ascendente — ponta, erguer, ares, céu, lua.

“[E] por três vezes o fogo se avivou e a ponta/
da chama se ergueu pelos ares, sinal favorável da deusa.”⁴⁹⁴

A escultura ganhou corpo pela simulação de Pigmalião. A imagem animada é uma pulsão, um devir que se levanta, um veículo de alma que advém de uma força que sobe e se transforma em energia. E porque, segundo Stoichita, “Para que ocorra o triunfo do simulacro, é necessária a morte

⁴⁹³ OVÍDIO, *op. cit.*, p.252

⁴⁹⁴ *Idem*, p.253

do modelo”⁴⁹⁵, a mulher que nasce da estátua poderá ser encarada como uma ressurreição, como uma vida que germina da morte, que se levanta, que fica de pé novamente ou que é levantada de entre os mortos. É de sublinhar que a figura é esculpida em marfim. Stoichita refere que o trabalho de Pigmalião será o de simular a carne no marfim, ou seja, no osso, o que constitui uma primeira etapa para um processo de “encarnação”⁴⁹⁶. Neste sentido, a ilusão de vida que impulsiona o simulacro constitui-se simbolicamente em *fantasma*, e coloca o próprio mundo como fantasma, um pano-de-fundo onde o grau de disparidade entre o original e o simulacro construído sobre si é quase irrelevante:

“[O] simulacro, quando rompe suas cadeias e sobe à superfície: afirma então sua potência de fantasma, sua potência recalcada. [...] A carga afetiva ligada ao fantasma explica-se pela ressonância interna da qual os simulacros são portadores e a impressão de morte, de ruptura ou de desmembramento da vida explica-se pela amplitude do movimento forçado que as arrasta.”⁴⁹⁷

4.2. A Imagem-Viva: Las Vegas ou quando os *Sonhos Americanos* se tornam Realidade

A realidade esculpida, moldada e construída à luz da perfeição, para além de ser sempre melhor do que a realidade mundana, constitui a materialização e a concretização de desejos. E é no seguimento desta ideia que Hal Rothman e Mike Davis definem deste modo a cidade de Las Vegas:

“No city in American history has ever changed its clothes as frequently or as rapidly as Las Vegas. No place has grown so fast in so many ways without allegiance to any of the forms of identity its

⁴⁹⁵ Victor STOICHITA, *op. cit.*, p.15

⁴⁹⁶ *Idem*, p.21

⁴⁹⁷ Gilles DELEUZE, *op cit*, p.266

*past fostered. Nowhere has each incarnation of existence been more fleeting, more transitory, less based in anything but the human imagination. Reinvention has been the essence of the place, but what can you expect from a town with no compelling natural reason to be where it is? Malleability is the watchword of Las Vegas, a supple response to the changing cultural, intellectual, economic, and social trends of the nation and the world.*⁴⁹⁸

É no meio e no vazio do deserto Mojave, que, surpreendentemente, nasce uma cidade tão cheia de tudo. Las Vegas surgiu, primeiramente, como um apeadeiro ferroviário, como um lugar de escala no percurso da linha de comboio que ligava Salt Lake City a Los Angeles, linha esta extinta na década de vinte.

No início da década de trinta o jogo é legalizado e germinam as primeiras raízes daquilo que seria um *resort* gigante de casinos; um lugar oportunista e cheio de oportunidades.

Em 1945 um dos líderes do crime organizado da Califórnia, Bugsy (Benjamin) Siegel, projecta o *Flamingo Hotel*, um complexo de dezasseis hectares situado, aproximadamente, a 6km a sul do centro de Las Vegas, sobre o que se viria a tornar a *Las Vegas Strip*. O *Flamingo* resultou de uma epifania de Bugsy que aliaria, este único e pertinente nicho que compreende a questão do jogo e das apostas legais com luxo, requinte, *glamour* e entretenimento — insolitamente situado no meio do deserto. Tom Wolfe descreve-o assim:

*“Such a shape! Boomerang Modern supports, Palette Curvilinear bars, Hot Shoppe Cantilever roofs and a scalloped swimming pool. Such colours! All the new electrochemical pastels of the Florida littoral: tangerine, broiling magenta, livid pink, incarnadine, fuchsia demure, Congo ruby, methyl green, viridine, aquamarine, phenosafranine, incandescent Orange, scarlet-fever purple, cyanic blue, tessellated bronze, hospital-fruit-basket Orange. And such signs! Two cylinders rose at either end of the Flamingo-eight stories high and covered from top to bottom with neon rings in the shape of bubbles that fizzed all eight stories up into the desert sky all night long like an illuminated whiskey-soda tumbler filled to the brim with pink champagne.”*⁴⁹⁹

⁴⁹⁸ Hal ROTHMAN e Mike DAVIS, “Introduction: The Many Faces of Las Vegas”, *The Grit beneath the Glitter*, Ed. Hal Rothman and Mike Davis. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2002, p.01

⁴⁹⁹ Tom WOLFE, *Las Vegas (What?) Las Vegas (Can’t hear you! Too noisy) Las Vegas!!!!*, in *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*, 4ª edição, Londres, Pan Books, 1966, pp.22, 23

Aos olhos de um *gangster*, uma cápsula em forma de hotel sumptuoso onde a lavagem de dinheiro era feita às claras e sem represálias era a construção, literal, de um oásis no deserto. A improvável implantação de um hotel desta natureza naquele lugar, e a efectiva possibilidade de materializar os delírios e desejos mais incríveis, é expressa no *trailer* do filme de Barry Levinson, *Bugsy* (1991):

— *Ben, I don't understand this desert thing of yours... what are we? Beduins? [...]*

— *I'm talking about a hotel, I'm talking about a place where gambling is allowed. Our destiny! Las Vegas!*

— *A hotel in the middle of the Mojave desert, five hundred miles away from the nearest toilette bowl? [...]*

— *He is not interested in the money for himself, he is interested in the idea.*

— *What idea?*

— *Building something, making something.... Ben is a dreamer.*⁵⁰⁰



77. The Flamingo Hotel & Casino, Richard R. Stadelman, 1946

⁵⁰⁰ *Bugsy*, realizado por Barry Levinson, TriStar Pictures / Mulholland Productions / Baltimore Pictures, 1991

Las Vegas inaugura-se como o lugar onde o insólito e o impossível se concretizam. Nas palavras de Dave Hickey, é a oportunidade, ou a ilusão da oportunidade de que se pode mudar tudo.⁵⁰¹ A cidade-casino, repleta de brilho e fantasia surgida no grande *nada* do deserto é a metáfora do lugar onde toda e qualquer mudança é possível; onde o bandido passa por benfeitor, onde o honesto se pode portar mal, onde o solteiro se casa na hora e é, também, um dos primeiros lugares onde é possível ser-se divorciado.

De acordo com Brian Greenspun, a sorte é a premissa daquele lugar; seja nas apostas de mesa, ou nas *slot machines*, seja na oportunidade de começar de novo, de progredir, de ser alguém melhor e diferente daquilo se que era no lugar de onde veio. Todos procuram essa próxima oportunidade na vida, e, na sua opinião, Las Vegas oferece as condições para que esta possibilidade se consume: “*A chance to do something different, a chance to do something better, a chance period.*”⁵⁰²

Um lugar onde ser ilegal é legal, onde se legitima o ilegítimo e onde as fantasias não só se realizam como se ampliam e extravasam. Esta cidade torna-se a Meca Americana do deboche. *Cowboys* e mafiosos, banqueiros e sindicalistas corruptos banharam-se neste jardim do Pós-Guerra e colheram os mais doces, e às vezes os mais amargos, frutos da então chamada Era Dourada dos anos cinquenta e sessenta.⁵⁰³ A cidade tornou-se o maior antro e maior cobaia de perversão da América. Durante o período da Guerra Fria, o deserto do Nevada foi escolhido como local de testes nucleares. Assistir aos testes tornou-se atracção turística e a imagem da Nuvem Cogumelo tornou-se um dos *ex-libris* — e símbolo oficial — da cidade.

Há um sentido de reinvenção intrínseco a este lugar; de deserto que passou a oásis, de vazio que se tornou numa metrópole-*resort* e de profano que é sagrado ao mesmo tempo. Há algo de bíblico neste milagre que acontece no meio do deserto Mojave, assim como um lado purificador na libertinagem associada a Las Vegas:

*“Even Mecca can’t boast as many visitors each year, and while both cities promote forms of prayer, their aims are very different. [...] [It is] a place where people could cast off their sins as they did in the deserts of the Bible.”*⁵⁰⁴

⁵⁰¹ *Las Vegas: Unconventional History*, realizado por Stephen Ives, Insignia Films / WGBH, 2005

⁵⁰² *Idem*

⁵⁰³ Hal ROTHMAN e Mike DAVIS, *op cit*, p.02

⁵⁰⁴ *Idem*, p.03

Tal como aconteceu na cidade de Nova Iorque⁵⁰⁵, houve uma alteração megalómana ao território topográfico e geográfico que acaba por ser determinante para a projecção de desejos e para a consequente expectativa da sua concretização naquele sítio. Não é um lugar, à partida, sensível para se construir uma cidade, justifica David Thomson, e por isso existe uma sedutora sensação de triunfo surreal sobre os elementos, “*Dam those elements! We can beat them!*”⁵⁰⁶

A imagem criada e fabricada por Pigmalião, oriunda das camadas mais profundas da psique do escultor, eleva-se e projecta-se na estátua. A simulação é, portanto, a materialização e o decalque das pulsões internas e incorpóreas que constituem o desejo e este desejo é uma pulsão de vida; é libidinal, erótico, é um impulso de criação e uma fuga da morte:

“[N]inguém pode continuar a duvidar de que as imagens fabricadas pelo homem sejam receptáculos de poder, dispositivos de desejo, e que tanto a criação como a sua contemplação obedecem a pulsões, entre as quais as de ordem erótica são, se não as únicas, pelo menos das mais fortes. Não é, pois, surpreendente a componente libidinal da criação e da contemplação das imagens que surpreende ou levanta problemas, mas o uso que dela se faz.”⁵⁰⁷

Há uma sobreposição do ideal sobre o real, em que o ideal supera o original, projecta-se sobre ele, ganha substância, institui-se e substitui-o. Pigmalião só esculpiu a estátua porque não estava satisfeito com a realidade e, nesse sentido, a realidade emancipada pelo simulacro é de resistência, protecção e preservação:

“É porque se sente revoltado com as mulheres que Pigmalião cria um simulacro. [...]

Antes de assumir um valor de substituição, a estatueta deve contribuir para a preservação de um voto de castidade, adquirindo assim um valor de protecção: é para nos proteger das mulheres que Pigmalião cria o simulacro”⁵⁰⁸

⁵⁰⁵ Ver parágrafo correspondente à nota 117

⁵⁰⁶ *Las Vegas: Unconventional History*, op.cit.

⁵⁰⁷ Victor STOICHITA, op cit, p.13

⁵⁰⁸ Victor STOICHITA, op cit, p.24

Em Las Vegas não foi construída uma cidade “real”, mas uma capital de fantasias, um parque de diversões a grande escala, um retiro, uma cápsula onde é possível fazer o que no resto do país e do mundo é proibido, desmesurado ou inaceitável. É por causa das restantes cidades americanas não preencherem totalmente a verdadeira mentalidade da Fronteira,⁵⁰⁹ de liberdade e sem-limites, que Dina Titus diz que esta atitude do “não me controles”, “não me digas o que fazer”, “não me aprisões” continua a prevalecer e a ampliar-se em Las Vegas nos dias de hoje⁵¹⁰.

Mais do que reinvenção há uma subversão do espaço e da cidade, em que as pessoas não vão lá para *ser*, mas sim, para se *tornar*. E neste sentido, Las Vegas é um lugar que ultrapassou o território, superou o mapa e consagrou-se uma superfície autónoma, independente de tudo o que antecedeu aquele lugar geográfico. Las Vegas criou a sua própria dinâmica, o seu próprio tempo, e sobretudo, a sua própria realidade, nas palavras de Marc Cooper:

*“Las Vegas is clockless, and in that sense it does throw all your rythym off. And I think that that induces a kind of spacelessness, and weightlessness, and placelessness, so that Vegas becomes world into itself.”*⁵¹¹

O deserto é esquecido, e é neste contexto que sucede uma abnegação do território em prol *dessa-outra-coisa-qualquer* que vem a seguir. O que confirma as palavras de Stoichita que afirma que, para ocorrer o simulacro, é necessário que se dê a morte do modelo⁵¹², assim como Baudrillard que refere que a simulação já não constiu o território, mas uma referência, ou substância. É uma geração de modelos de um real sem origem ou realidade: hiperrealidade.⁵¹³

Las Vegas é a cidade-simulacro que emergiu de um mundo, supostamente, perfeito e imaginado. Tal como a estátua de Pigmalião, que se elevou e ganhou vida própria, Las Vegas projectou-se sobre aquele perímetro de deserto. A terra árida está para o marfim como a cidade-onde-tudo-é-possível está para a “donzela [que] sentiu os beijos que ele dava e corou”⁵¹⁴. Las Vegas surgiu para substituir algo que ainda não existia, e ergueu-se assente nos antípodas da realidade que ocupou,

⁵⁰⁹ Ver nota 93

⁵¹⁰ *Idem*, no original: “A lot of people who settled here had a real Frontier mentality. So that attitude of, ‘don’t regulate me’, ‘don’t tell me what to do’, ‘don’t fence me in’, specially if you were the federal government, still prevails today.”

⁵¹¹ *Las Vegas: Unconventional History*, op.cit.

⁵¹² ver nota 495

⁵¹³ Jean BAUDRILLARD, op cit, p.08

⁵¹⁴ OVÍDIO, p.252

reconhecendo o argumento de Deleuze que designa o simulacro como uma subversão baseada, fundamentalmente, na diferença e na não-semelhança.⁵¹⁵ O simulacro sobrepõe-se à realidade para criar uma outra camada, independente e inédita e, presumivelmente, mais útil do que a *original*: “O simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução.”⁵¹⁶

No limite, a cidade-simulacro aparece para colmatar uma lacuna de realidade que não existe, e nesse sentido, é um *escudo-de-realidade-criada* para se proteger da *outra-realidade-lá-fora*. Paul Goldberg confirma o estatuto de Las Vegas enquanto cidade-devir extraída das profundezas da mentalidade norte-americana: “I think this notion that Vegas is a place where the underside of the American psyche could express itself a little more, come out of the rock has been there for a long time.”⁵¹⁷ Assim como Marc Cooper reconhece em Las Vegas o resultado de uma transladação do espírito e cultura americanos para a cidade: “There is no place that better captures the spirit of the american culture for better and for worst than Las Vegas.”⁵¹⁸

Da mesma forma que Pigmalião esculpiu a estátua porque se sente revoltado com as mulheres, Las Vegas nasce para preencher um vazio de fantasia, liberdade e *easy-going* inéditos até aqui. Steve Wynn, o director do gigantesco empreendimento *The Mirage*, um hotel-resort-casino de temática polinésia com cerca de três mil quartos, inaugurado em 1989, reinventou e relançou Las Vegas num período de declínio, disse numa entrevista à revista *Time* que “Las Vegas represents all the things people in every city in America like. Here they can get in a gulp.”⁵¹⁹

Esta cidade, tal como o simulacro criado por Pigmalião, é, apesar de improvável, uma inevitabilidade. É uma pulsão irrecalcável que ascende e ganha forma e vida, ultrapassando todos os obstáculos. Nas palavras de Dina Titus, senadora do Estado do Nevada argumenta:

*“Las Vegas is well known for re-inventing itself. We are very good in adapting. I mean, How else we could have survive in the middle of this desert? With nothing else around who would ever imagine it would become what it is today. So we re-invent ourselves to acomodate whatever comes along.”*⁵²⁰

⁵¹⁵ ver nota 491

⁵¹⁶ Gilles DELEUZE, *Lógica do Sentido*, p.267

⁵¹⁷ *Las Vegas: Unconventional History*, op. cit., 2005

⁵¹⁸ *Idem*

⁵¹⁹ Hal ROTHMAN e Mike DAVIS, op. cit., p.05

⁵²⁰ *Las Vegas: Unconventional History*, op.cit., 2005

A insólita e peculiar Las Vegas resultou porque tinha de ser: “*When you deal with adversity you have to be creative. It’s brittle and it’s brutal [...] It appeals to the American Dream*”.⁵²¹ Las Vegas incorpora a redenção da Jeremiada Americana⁵²², a extrapolação da Fronteira⁵²³ e a materialização do Sonho Americano.

Em 1982, o realizador Francis Ford Coppola, altera a localização do guião de *One From The Heart*, que originalmente era em Chicago, para Las Vegas.



78. *One From The Heart*, Francis Ford Coppola, 1981

Coppola designou Las Vegas como “*a metaphor of America itself*”⁵²⁴, considerando-a o mais eficiente símbolo da Procura da Felicidade⁵²⁵ através do triunfo do capitalismo e da possibilidade (e suposta facilidade) de enriquecer. É de sublinhar que Las Vegas se torna a mais evidente e escabrosa prova da mudança de paradigma na sociedade Americana, uma vez que “*in Las Vegas the ethic of*

⁵²¹ *Idem*

⁵²² Ver notas 83 , 84 e 85

⁵²³ Ver nota 93

⁵²⁴ Michael SCHUMACHER, *Francis Ford Coppola: a Filmmaker's Life*, London, Bloomsbury Publishing, 2000, p.279

⁵²⁵ Ver nota 408

*hard work, which is at the root of the American Dream, can be replaced by gambling as a way of acquiring instant riches.*⁵²⁶

O filme é um formato musical, assente numa poderosa banda sonora composta por Tom Waits, especificamente para esta produção. São doze músicas em dueto interpretadas pelo próprio Waits e por Crystal Gayle. O carácter extra-diegético e paratextual das canções conduzem este musical num fluxo de consciência através do qual o espectador intui o estado-de-espírito das personagens e antecipa os desfechos da história. Embora o filme não tenha sido um grande êxito, a banda sonora foi nomeada para um Óscar da Academia e é, de uma forma consensual, considerada uma das melhores na história do cinema.⁵²⁷

Coppola engendrou uma história de amor fantasiada com associações directas à cidade-cenário, em que, tal como no jogo, também não há certezas no amor, é tudo uma questão de sorte, pelo que Las Vegas *“is [also] a metaphor for the state of love itself.”*⁵²⁸

A produção de *One from The Heart* reflecte, também, o espírito extremamente alicerçado em *imagem* e prosperidade que o governo de Reagan instigava e estava a inaugurar⁵²⁹. Coppola estava determinado a utilizar uma série de novas tecnologias de cinema electrónico que permitissem mesclar a película com a inserção de diversos efeitos visuais em pós-produção. Para isto, o realizador montou uma produtora/estúdio de gravação de propósito para o efeito, a *Zoetrope Studios* — que surgiu para fazer este filme e faliu por causa dele — e ergueu uma Las Vegas no norte da Califórnia. Michael Goodwin e Naomi Wise descrevem o cenário megalómano assim:

*“The real Las Vegas wasn’t as good as the Las Vegas of the Mind. He [Coppola] wanted magical images that would go right past reality to achieve some kind of superreality, something like a live-action version of a Disney animated film. If he shot in the real Las Vegas, it would be just another relationship movie. Dean Tavoularis (the production designer) could build him a Las Vegas infinitely shinier, brighter, and more artistic than the one in Nevada.”*⁵³⁰

⁵²⁶ Vera. DIKA, *Recycled Culture in Contemporary Art and Film: The Uses of Nostalgia*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p.172

⁵²⁷ Jay S. JACOBS, *Wild Years: the Music and Myth of Tom Waits*, Toronto: ECW Press, 2006, pp.110, 111

⁵²⁸ Gene D. PHILIPS, *Godfather: The Intimate Francis Ford Coppola*, Lexington, University Press of Kentucky, 2004, p.20

⁵²⁹ Ver notas 148, 149, 150, 151, 152 e 153

⁵³⁰ Apud, Francisco MENENDEZ, *Las Vegas of the Mind: Shooting Movies in and about Nevada*, in *The Grit Beneath the Glitter: Tales from the Real Las Vegas*, Berkeley and Los Angeles, Ed. Hal Rothman and Mike Davis, University of California Press, 2002, p.48

Nas palavras de Menendez, a história de um casal de Las Vegas que se separa no 4 de Julho para, no dia seguinte, constatarem ambos que não conseguem viver um-sem-o-outro, “*failed to capture the imaginations of audiences and critics.*”⁵³¹ O filme apanhou o público e a crítica desprevenidos para tamanha extravagância, para tão refinada estética e para uma experiência conceptual como esta. É uma história de amor leve — e simplória até — acompanhada de uma narrativa visual exuberante, cujo fracasso comercial levou ao colapso financeiro da produtora, naquilo que Schumacher descreveu como “*one of the biggest flops in motion picture history.*”⁵³²



79. Cenário do filme *One From The Heart*, na Zoetrope Studios, 1980

No epicentro geográfico e cronológico da expansão do *videoclip* enquanto fórmula, não se pode negar a influência dos *videoclips* no filme de Coppola e vice-versa. A música é um elemento constante e fundamental ao longo de todo o filme, em *The Many Lives of Tom Waits*, Patrick Humphries, refere que durante a pré-produção daquilo que se tornaria o *One From The Heart*, o grande entusiasmo do realizador estava relacionado com as diversas possibilidades de utilizar a música no filme. Coppola

⁵³¹ *Idem*

⁵³² Michael SCHUMACHER, *op. cit.*, p.314

tinha determinado as canções estarem integradas em absoluto com a narrativa, ao ponto da música ser escrita em simultâneo com o argumento em vez de serem simplesmente “coladas” depois. Nas palavras do realizador a intenção seria *“placing people as part of the composition, in which scenery, acting, words, lyrics, colour... all come together with equal importance.”*⁵³³

Coppola admitiu que contactou Tom Waits para compor o alinhamento musical para o filme propondo-lhe *“What I really want you to do is make an album called One From The Heart, and then I’ll make a movie that goes with it!”*⁵³⁴ A história simples era assim preenchida com uma fantástica narrativa visual e uma irrepreensível banda sonora, onde as duas vozes incorpóreas de Tom Waits e Crystal Gayle funcionam como uma espécie de discursos interiores que servem tanto para contemplar as acções das personagens principais como para os pressagiar do que vem a seguir.⁵³⁵

As vozes de Waits e Gayle, tal como um Coro Grego, são responsáveis não só por controlar a atmosfera e as expectativas do público, mas também por estabelecer e ampliar o vínculo entre a acção e o espectador e, de acordo com Aristóteles, o coro deve ser considerado um dos actores.⁵³⁶ A banda sonora de *One From The Heart* está de tal forma integrada no tecido narrativo do filme, que a música e a imagem — sendo o argumento-de-base uma história muito simples — adquirem, aqui, papéis de uma quase maior relevância do que as personagens centrais, tal como num *videoclip*. A importância e prioridade que Coppola deu, desde o início, à utilização das novas tecnologias recém-chegadas, à data, fê-lo tirar todo o proveito dos efeitos visuais potenciados pela associação do cinema com técnicas de vídeo. Humphries refere que:

*“One of Coppola’s cost-cutting innovations at Zoetrope while shooting One From the Heart was the use of video to provide instant playbacks. He was awe of this pioneering technology, which he saw as the beginnings of “electronic cinema.”*⁵³⁷

Aproximando *One From The Heart* à linguagem dos *videoclips* que se começavam a propagar, contemporaneamente, através da, também, recém-chegada MTV, o casamento da composição de Tom Waits com a narrativa visual de Coppola *“have the effect of making the film sometimes seem more*

⁵³³ Patrick HUMPHRIES, *The Many Lives of Tom Waits*, Londres, Omnibus Press, 1998

⁵³⁴ *Idem*

⁵³⁵ Vera DIKA, op.cit.p.184

⁵³⁶ ARISTÓTELES, *A Poética*, 7ª edição, Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 2003, p.123

⁵³⁷ Patrick HUMPHRIES, op. cit.

*like a series of music videos than a unified narrative.*⁵³⁸ O facto de Coppola ter privilegiado a imagem-dos-efeitos-especiais e a música-de-fundo em prol do argumento, antecipa o imaginário do *videoclip*. Este imaginário visual específico, de manipulação digital e extremamente comercial, é um produto culturalmente orientado para um público jovem que retrata e projecta o estilo-de-vida ocidental contemporâneo (por outras palavras, uma versão ideal do *American-way-of-life*). A proliferação do *videoclip* popularizou a cultura norte-americana e, portanto, o impacto das novas tecnologias sonoras e visuais adaptadas ao pequeno e ao grande ecrã tornaram-se mais significantes e mais globais.

Coppola explora a hiperbolização da Las Vegas *kitsch* e a estética hiperreal apresentando-a, simultaneamente *“As a place of illusion and broken dreams.”*⁵³⁹ Na verdade, Las Vegas funciona como uma evocação e reflexão sobre um paradigma de felicidade que não existe realmente. Por outras palavras, o amor romântico só funciona na ficção porque ele próprio é uma entidade ficcional.

Há uma subversão, não inocente, entre as personagens superficiais num guião convencional (com um final-feliz, diálogos fáceis e um enredo previsível) que contrasta com todo o exagero visual e sonoro de um musical estilo-Broadway. E neste sentido, as palavras de Susan Sontag *“Camp is either completely naive or else wholly conscious”*,⁵⁴⁰ adequam-se às diversas dicotomias presentes no filme — perder/ganhar, autêntico/simulado, crédulo/irónico, sentimentalóide/possante⁵⁴¹, triste/ burlesco, doméstico/(híper)urbano, bastidores/palco.

*“Indeed the essence of Camp is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration.”*⁵⁴² Se por um lado há uma intenção de encenar a *coisa* ou o *mundo* com um propositado — e sarcástico — elitismo: *“True, the Camp eye has the power to transform experience. But not everything can be seen as Camp. It’s not ‘all’ in the eye of the beholder.”*⁵⁴³ Há, por outro lado, uma imprescindível suspensão da descrença:

*“What is extravagant in an inconsistent or an unpassionate way is not Camp. Neither can anything be Camp that does not seem to spring from an irrepressible, a virtually uncontrolled sensibility. Without passion, one gets pseudo-Camp.”*⁵⁴⁴

⁵³⁸ Silvio GAGGI, *From Text to Hypertext: Decentering the Subject in Fiction, Film, the Visual Arts, and Electronic Media*, University of Pennsylvania Press, 1997, p.82

⁵³⁹ Vera DIKA, *op. cit.*, p.172

⁵⁴⁰ Susan SONTAG, *Notes on Camp*, 1964, Disponível on-line em : <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Sontag-NotesOnCamp-1964.html> (acedido em 18.08.2015)

⁵⁴¹ A tradução oficial espanhola do título do filme é *Corazonada*.

⁵⁴² Susan SONTAG, *op cit*

⁵⁴³ *Idem*

⁵⁴⁴ *Idem*

No limite, *Camp* é um comprometido descomprometido, tal como tudo em *One from The Heart*.

Na perspectiva de Debray, como já foi referido, são sugeridas três posturas afectivas em relação à *imagem* ao longo da História — O Ídolo apela ao *crente*; a Arte, ao *amor* e o Visual ao *interesse*, sendo que o primeiro é subordinado ao *arquétipo*; o segundo ordenado pelo *protótipo* e o terceiro pelos seus próprios *estereótipos*.⁵⁴⁵

Em termos de representação, o *Camp*, que não é só uma representação, mas também uma atitude e sobretudo uma “sensibilidade” poderá, aqui, corresponder ao terceiro ponto, baseado no interesse pelo visual e subordinado aos seus próprios estereótipos.

Las Vegas também é isto, porém, não é só isto, a cidade multiplica-se por si e em si, de acordo com Hal K. Rothman “*Las Vegas, urban avatar of the twenty-first century, became both his subject and his muse, and he became its leading interpreter.*”⁵⁴⁶

Las Vegas representa uma mudança de paradigma a vários níveis. O facto de ser um lugar de experimentação — uma cobaia — faz com que não haja limites para nada, para que tudo seja levado ao extremo, e, portanto, a reinvenção a que Las Vegas se submete constantemente transforma-a num lugar que é sempre inaugural de alguma coisa.

⁵⁴⁵ ver nota 481

⁵⁴⁶ William DEBUYS, Foreword de *Playing the Odds: Las Vegas and the Modern West*, Albuquerque, Ed. By Lincoln Bramwell, University of New Mexico Press, Albuquerque, 2007 , p. xiii

4.3. Cidade como Espectáculo e a Democratização da “Cultura”

Para além de ter emergido da tábua rasa que é o deserto e de ali terem sido testadas bombas atómicas, foi erguida por *gangsters* com dinheiro gerado pela II Guerra Mundial :

*“Las Vegas happened to be created after the war, with war money, by gangsters. Gangsters happened to be the first uneducated... but more to the point, unaristocratic, ‘outside’ of the aristocratic tradition... the first uneducated, prole-petty-burgher Americans to have enough money to build a monument to their style of life.”*⁵⁴⁷

Las Vegas surge graças aos avanços tecnológicos do início do século XX (a linha férrea) e expande-se no período Pós-Guerra. Em *Re-learning From Las Vegas*, Aron Vinegar e Michael J. Golec questionam, ironicamente, se a gigantesca e preencheda avenida *Strip* não representará o “despir” dos critérios que nos ajudam a identificar peremptoriamente o que é “modernista” e o que é “pós-modernista”: *“Or is postmodernism the burlesque of modernism? It might be better to live on in this in-between space of “bothland” rather than “either/or” as Venturi and Scott Brown might put it.”*⁵⁴⁸ Jorge Figueira alerta para a mudança de objecto de estudo e, consequentemente, de paradigma político, quando se passa da “indústria” para o “comércio”⁵⁴⁹, e, no seguimento desta ideia, cita Venturi:

“Esquecemo-nos de como o simbolismo da arquitectura moderna é baseado nas formas industriais, senão mesmo no processo industrial, e de como isso é obsoleto. Toda a gente sabe que a Revolução Industrial morreu.[...] Não é tempo dos arquitectos se conectarem com uma nova revolução, talvez a electrónica? O *Strip* comercial [...] que envolve a

⁵⁴⁷ Tom WOLFE, Introdução in *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*, Pan Books, 4ª edição, Londres, 1966, p.13

⁵⁴⁸ Aron VINEGAR e Michael J. GOLEC, em Introdução – *Instruction as Provocation* de *Re-learning From Las Vegas*, Ed. Aron VINEGAR e Michael J. GOLEC, University of Minesota Press, 2009, p.03

⁵⁴⁹ Jorge FIGUEIRA, *A Periferia Perfeita, Pósmodernidade na Arquitectura Portuguesa nos anos 1960-1980*, Lisboa, Caleidoscópio, 2014, p.94

representação, simbolismo e significado [...] é tão relevante para nós hoje como eram as fábricas [...] várias gerações atrás”⁵⁵⁰

Quando em 1972 Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steve Izenour lançaram *Learning from Las Vegas*, o livro foi recebido — para o melhor e para o pior — como um manifesto do pós-modernismo nos meandros da história e teoria da arquitetura. Apesar de coincidir com o ano em que Pruitt-Igoe foi implodido⁵⁵¹, e de haver um apelo óbvio à elevação de uma cultura popular de forma a nivelá-la com a, suposta, “alta cultura”, o tom é apaziguador:

*“The creation of architectural form was to be a logical process, free from images of past experience, determined solely by program and structure, with an occasional assist [...]. [M]ost critics have slighted a continuing iconology in popular commercial art, the persuasive heraldry that pervades our environment from the advertising pages of ‘The New Yorker’ to the superbillboards of Houston. And their theory of the “debasement” of symbolic architecture in nineteenth-century eclecticism has blinded them to the value of the representational architecture along highways. Those who acknowledge this roadside eclecticism denigrate it, because it flaunts the cliché of a decade ago as well as the style of a century ago. But why not? Time travels so fast.”*⁵⁵²

Na verdade, os sintomas da pós-modernidade já se estavam a fazer sentir e é por esta razão que Jameson, parafraseado por Vinegar e Golec, se refere a *Learning From Las Vegas* designando-o como um “mediador sumido”: “*‘vanishing mediator’ [is] a sunken neutral term that operates as a catalyst that enables an Exchange of energies between two terms to take place and then is removed once its function is over.*”⁵⁵³

⁵⁵⁰ apud Jorge FIGUEIRA, p.94

⁵⁵¹ “ [I]t is best to dispense with postmodernism and modernism as strict temporal periods – a therapeutic particularly necessary in the field of architectural history, where dates like 1972 are supposed to mark an unusually sharp break between modernism and postmodernism, often down to the day and time of the dynamiting of the Pruitt-Igoe public housing project in St. Louis or the publication of ‘Learning from Las Vegas’ that same year.” in Rowan MOORE, *Pruitt-Igoe: death of the American urban dream*, The Guardian, 26.02. 2012, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/feb/26/pruitt-igoe-myth-film-review> (acedido a 29.11.2017) In Aron VINEGAR e Michael J. GOLEC, *op. cit.*, p.03

⁵⁵² Robert VENTURI, Denise SCOTT BROWN e Steven IZENOUR, *Learning From Las Vegas*, 1977, Revised Edition, The M.I.T. Press, pp. 07, 08.

⁵⁵³ Aron VINEGAR e Michael J. GOLEC, *op cit*, p.02

A *Pop Art* já tinha começado a desbravar terreno na democratização do *mainstream* e na estetização do quotidiano. Equiparando-se à “alta cultura” posicionou-se e foi posicionada, pertinente e legitimamente, lado-a-lado em museus e na imprensa, pelos seus pares. Em plena década de sessenta, Andy Warhol

*“Radically revising the meaning of art in a sense of what a painting could be, he would take the idea of art in the age of mechanical reproduction to its logical extreme. Permanently breaking the Wall dividing fine art and commerce. Grasping as no one before or since the function of fame in a mass society. He would forces us to confront re-envision the world we live in, permanently transforming the world we see around us.”*⁵⁵⁴

A aproximação do comum ao erudito tem um espírito inclusivo e, simultaneamente, individual. Tal como defendido por Ada Louise Huxtable⁵⁵⁵, Jane Jacobs⁵⁵⁶, Charles Jencks⁵⁵⁷ ou Jean-François Lyotard⁵⁵⁸ que entenderam o plural como um conjunto de individualidades, também Venturi, Scott-Brown e Izenour fizeram uma abordagem que compreendia todas as partes, incluindo o que estava para *trás* e *à-margem*. De acordo com Jorge Figueira, “A ‘cultura popular’, tradicionalmente na periferia da ‘alta cultura’, toma agora o espaço do centro.”⁵⁵⁹

Neste âmbito, Umberto Eco põe em perspectiva a expressão “*culture as show business*” em *Faith in Fakes*, estranhando a frase e pondo em questão se um teatro, um festival ou uma banda de aldeia a tocar na Praça não serão cultura. Observa que depois de décadas de antropologia cultural (através das quais se entendeu que até as posições defecatórias faziam parte da cultura material da comunidade), tende-se a falar de cultura apenas no que diz respeito à “alta cultura” (literatura, filosofia, música clássica, arte de galeria e teatro de palco), portanto a frase “*culture as show business*” é disposta para designar algo muito específico — e designa-o à luz de uma ideologia (mesmo que não seja específica) de cultura com C grande.⁵⁶⁰ Concluindo que “*Perhaps it is hard to make [them] understand that*

⁵⁵⁴ Andy Warhol: A Documentary Film, op.cit., 2006

⁵⁵⁵ Ver nota 311

⁵⁵⁶ Ver notas 270 e 312

⁵⁵⁷ Ver notas 310 e 313

⁵⁵⁸ Ver nota 309

⁵⁵⁹ Jorge FIGUEIRA, op. cit., p.96

⁵⁶⁰ Umberto ECO, *Faith in Fakes - Travels in Hyperreality*, London, Vintage, 1998, p.152

turning something into a show does not perforce mean distraction, frivolity, loss of intensity. It is only a different way of experiencing the cultural debate.”⁵⁶¹

O lado magnífico de Las Vegas e de onde germinou a “*culture as show business*” foi sobretudo engendrado por uma classe “não erudita” (*gangsters*) mas com o capital suficiente para criar o seu próprio monumento⁵⁶² e, portanto, a sua própria — e desejada — cultura. E neste e em vários outros sentidos, Las Vegas é uma cidade que vem democratizar a “cultura”.

Em *Learning From Las Vegas* há uma tentativa de chegar a todos com, sensivelmente, o mesmo espírito de Jane Jacobs; uma abordagem de empatia e afectos, legitimando e aproximando-se dos vários segmentos e tipos de linguagem que estiveram silenciados durante, praticamente, toda a primeira metade do século XX :

*“There is a perversity in the learning process: We look backward at history and tradition to go forward; we can also look downward to go upward. And withholding judgment may be used as a tool to make later judgment more sensitive. This is a way of learning from everything.”*⁵⁶³

E é também neste contexto e sobre “os Venturis” que Jorge Figueira refere que “O discurso ‘populista’ visa directamente o ‘coração’ das pessoas, procura estabelecer aquilo que as pessoas não sabem articular mas querem dizer.”⁵⁶⁴

Ao incluir as *pessoas* e as *coisas das pessoas*, na sua abordagem, — “*The overlapping of disciplines may have diluted the architecture, but it enriched the meaning*”⁵⁶⁵ — *Learning From Las Vegas* amplia o espectro da arquitectura e leva-a para outros lugares. O livro cuja primeira frase consiste em afirmar que aprender a partir da paisagem existente é uma maneira de um arquitecto ser revolucionário⁵⁶⁶ refere, dez páginas à frente, que “*The graphic sign in space has become the architecture of this landscape.*”⁵⁶⁷

Porém, se por um lado, a *Las Vegas Strip* corresponde a esse pretexto que desafia o arquitecto a olhar para o espaço — e para uma cordilheira de sinalética e painéis publicitários — sem

⁵⁶¹ *Idem*, p.155

⁵⁶² Ver nota 547

⁵⁶³ Robert VENTURI, Denise SCOTT BROWN e Steven IZENOUR, *op cit*, p.03

⁵⁶⁴ Jorge FIGUEIRA, *op. cit.*, p.96

⁵⁶⁵ Robert VENTURI, Denise SCOTT BROWN e Steven IZENOUR, *op cit*, p.07

⁵⁶⁶ *Idem*, p.03

⁵⁶⁷ *Idem*, p.13

preconceitos,⁵⁶⁸ por outro, é importante sublinhar que a atitude com que Las Vegas foi construída — o tal, e totalmente artificial, oásis no meio do deserto — é bastante “modernista”: *“Modern architecture has been anything but permissive: Architects have preferred to change the existing environment rather than enhance what is there.”*⁵⁶⁹

É neste sentido que é pertinente repetir o comentário/questão de Vinagar e Golec,⁵⁷⁰ considerando que a *Strip* de Las Vegas consiste, de facto, num *strip-tease*. Las Vegas chegou vestida de modernista e quando tirou a roupa era pós-moderna. É inaugural e um modelo extremo dessa viragem de paradigma do moderno para o pós-moderno, do colectivo para o individual, da “alta cultura” para o *mainstream*, o que faz dela ainda mais pós-moderna, segundo Jencks:

*“Modern architecture had failed to remain credible partly because it didn’t communicate effectively with its ultimate users and partly because it didn’t make effective links with the city and history. Thus the solution I perceived and defined as Post-Modern: an architecture that was professionally based and popular as well as one that was based on new techniques and old patterns. [...] Post-modernism has the essential double meaning: the continuation of Modernism and its transcendence.”*⁵⁷¹

Durante, aproximadamente, quarenta anos, teóricos da Arquitectura Moderna (como Wright e Le Corbusier) focaram-se no espaço como elemento essencial que separa arquitectura de pintura, escultura e literatura. As suas definições beneficiam da singularidade do *médium*; embora, à pintura e escultura sejam permitidas características espaciais, arquitectura escultórica ou pictórica é inaceitável — porque o Espaço é sagrado.⁵⁷² Em 1972 o discurso é outro; a imagem, a escultura, a estátua, o reclame luminoso ou o painel publicitário integram a arquitectura, fazem parte dela, completam-na, enaltecem-na e fazem-na superar-se. A arquitectura deixou de ser apenas *espacial* para passar a ser também (e sobretudo) *visual*:

“Because the spatial relationships are made by symbols more than by forms, architecture in this landscape becomes symbol in space rather than form in space. [...] The sign is more importante

⁵⁶⁸ *Idem*, p.03

⁵⁶⁹ *Idem*

⁵⁷⁰ Ver nota 548

⁵⁷¹ Charles JENCKS, *What is Post-modernism?*, London, Academy Edition/St. Martin’s Press, 1989, p.14

⁵⁷² Robert VENTURI, Denise SCOTT BROWN e Steven IZENOUR, *op cit*, p.07

than the architecture. This is reflected in the proprietor's budget. The sign at the front is a vulgar extravaganza, the building at the back, a modest necessity. [...] Sometimes the building is the sign: The duck store in the shape of a duck, called 'The Long Island Ducking,' [...] is sculptural symbol and architecture shelter."⁵⁷³

A arquitetura anti-espacial do ícone e do painel publicitário é uma arquitetura mais de comunicação e menos do espaço, a comunicação domina o espaço e torna-se um elemento tão arquitectónico como da paisagem.⁵⁷⁴ A cidade moderna já tinha incluído o carro no seu desenho urbano, porém, o que *Learning From Las Vegas* vem acrescentar é o consumo privado e a escolha individual na dinâmica da cidade. O urbanismo é concebido à escala da velocidade automóvel, e a amplitude visual da arquitetura da comunicação é essencial para a orientação do indivíduo/condutor: *"The commercial persuasion of roadside eclecticism provokes bold impact in the vast and complex setting of a new landscape of big spaces, high speeds, and complex programs."*⁵⁷⁵

O apelo comercial ao indivíduo que passa de carro (o que faz dele um possível consumidor) é tamanho que, tal como Nova Iorque onde promotores e investidores competiam (e continuam a competir) entre si de forma a edificar o arranha-céus mais alto⁵⁷⁶, também em Las Vegas hotéis, casinos e até supermercados disputam o reclame maior, mais luminoso, mais vistoso e o de maior alcance: *"Las Vegas has the longest sign in the world, the Thunderbird, and the highest, the Dunes. Some signs are hardly distinguishable at a distance from the occasional high-rise hotels along the Strip."*⁵⁷⁷ Há ícones que se mexem e falam, como o *cowboy* com cerca de 18 metros de altura que diz *"Howdy Partner"* a cada trinta segundos⁵⁷⁸. Tom Wolfe observa que:

*"Las Vegas is the only town in the world whose skyline is made up neither of buildings, like New York, nor of trees, like Wildbraham, Massachusetts, but signs. One can look at Las Vegas from a mile away on Route 91 and see no buildings, no trees, only signs. But Such signs! They tower. They revolve, they oscillate, they soar in shapes."*⁵⁷⁹

⁵⁷³ *Idem*, p.13

⁵⁷⁴ *Idem*, p.08

⁵⁷⁵ *Idem*, p.08

⁵⁷⁶ Ver nota 97

⁵⁷⁷ Robert VENTURI, Denise SCOTT BROWN e Steven IZENOUR, *op cit*, p.52

⁵⁷⁸ *Idem*

⁵⁷⁹ Tom WOLFE, *Las Vegas (What?) Las Vegas (Can't hear you! Too noisy) Las Vegas!!!*, in *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*, Pan Books, 4ª edição, Londres, 1966, p.20



80, 81. *Ocean's 11*, Lewis Milestone, 1960

O *videoclip* de Sade «Turn my Back on You» (1988) explora precisamente este caos visual. Numa evocação clara ao filme de Lewis Milestone, *Ocean's Eleven* (1960),⁵⁸⁰ Sade e os elementos da sua banda surgem vestidos de fato e gravata, ao estilo do *gang* que provoca um apagão na cidade de Las Vegas a fim de assaltar uma série de casinos. O vídeo é filmado à noite, e começa com um percurso pela Las Vegas Strip com imagens sincopadas, ora lentas ora rápidas, ora legíveis ora turvas.

A cidade e os néons intermitentes são intercalados com imagens de Sade e o seu grupo naquilo que parecem ser uns últimos preparativos: ajeitar o nó da gravata, apertar um botão-de-punho, vestir o casaco. O grupo deambula, depois, pela cidade; caminha, corre, dança, pára e interpreta o tema, encara a câmara e encena a música.

⁵⁸⁰ Com um re-make realizado em 2001, por Steven Soderbergh, a versão original de Lewis Milestone (1960) conta com a interpretação de Frank Sinatra, Dean Martin, Sami Davis Jr., Peter Lawford, Richard Conte, Cesar Romero e Angie Dickinson.

O argumento desenvolve-se à volta de um gang, constituído por ex-veteranos da II Guerra Mundial, contratados por Danny Ocean (Frank Sinatra) e Jimmy Foster (Peter Lawford) para assaltar cinco casinos na noite de Ano Novo. O plano é engendrado com recurso a um propício apagão, durante o qual o roubo é efectivado.



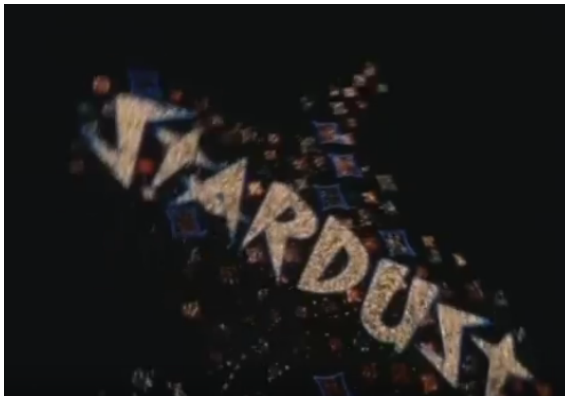
82. «Turn My Back on You», Sade, 1988

Seja qual for a forma e a velocidade a que se movem pelas ruas, a atmosfera é sempre imersa na avalanche de luz e cor dos néons e a cidade está sempre em modo inesgotável.

O ritmo *soul/R&B* de *Turn Back My on You* mistura-se com vislumbres dos múltiplos, e emblemáticos, casinos da cidade — o Stardust, o Riviera, o Morocco, o Lady Luck, o Sahara ou o Golden Nuggets.

O paralelo estabelecido entre a Las Vegas nocturna de *Turn My Back on You* e postais ilustrados, sensivelmente, do mesmo período, que ilustram os mesmos lugares de dia, confirmam a tese de Venturi, Scott-Brown e Izenour de uma arquitectura que vive muito, e sobretudo, do brilho e do grafismo, ao invés da forma e do desenho. Os autores de *Learnig From Las Vegas* vêm legitimar uma linguagem arquitectónica adequada ao lugar, e portanto, no caos de Las Vegas, o caos visual é mais eficaz do que a forma depurada. E neste sentido, a arquitectura integra o símbolo e vice-versa:

“They make verbal and symbolic connections through space, communicating a complexity of meanings through hundreds of associations in few seconds from far away. Symbol dominates space. Architecture is not enough.”⁵⁸¹



83. «Turn My Back on You», Sade, 1988



84. Postal Ilustrado Stardust Hotel & Casino, Las Vegas



85. «Turn My Back on You», Sade, 1988



86. Postal Ilustrado do Morocco Motel, Las Vegas

⁵⁸¹ Robert VENTURI, Denise SCOTT BROWN e Steven IZENOUR, *op.cit.*, p.13



87. «Turn My Back on You», Sade, 1988



88. Lady Luck Casino Hotel, Las Vegas



89. «Turn My Back on You», Sade, 1988



90. Postal Ilustrado do Golden Nugget Casino, Las Vegas

Tendo a comunicação, o entretenimento e o consumo particular (e de preferência desenfreado) como principais premissas, os edificios funcionam, eles próprios, como ícones publicitários, *“Buildings are also signs. At night on Fremont Street, whole buildings are illuminated but not through reflection from spotlights; they are made into sources of light by closely spaced neon tubes.”*⁵⁸²

É neste contexto que Dave Hickney diz que *“Everything here is to be seen, nothing is to be looked at. There is not a self consciousness about being an architecture.”*⁵⁸³

Las Vegas é um cenário versátil, imediato e adequado tanto para um mega espectáculo de ilusionismo e *cabaret* como para uma canção de amor R&B interpretada por uma mulher vestida de *gangster*. Las Vegas reinventa-se e adapta-se a tudo o que aparece, e só uma arquitectura-cenário — assente em painéis luminosos que se mudam de acordo com a concorrência e com as tendências — permitiria tal versatilidade. É a epítome do hiperreal.

⁵⁸² *Idem*, p.52

⁵⁸³ *Las Vegas: Unconventional History*, op. cit., 2005



91. «Turn My Back on You», Sade, 1988

Planeada e construída para funcionar como uma fábrica-de-sonhos e para fomentar o consumismo nos seus visitantes, Las Vegas é uma cidade que não conhece limites arquitectónicos. É um processo de simulação infundável que Louise Pelletier explica do seguinte modo:

*“The more one feels, the less one gets bored. ... [I]n order to create sensations that will fight boredom, one needs to reject all natural passions that can move the soul in an unruly manner, and replace them with artificial ones created by art as imitations of the natural models.”*⁵⁸⁴

Em *One from The Heart*, o realizador, ao recusar filmar no local, sublinha a “simulacricidade” de Las Vegas por escolher reinventar e construir a sua própria fantasia de Las Vegas. Coppola queria uma Las Vegas super-real, mais brilhante, mais desenhada e mais tudo do que a verdadeira⁵⁸⁵.

Há várias camadas de representação em *One From The Heart* — o cenário original (a cidade, que é ela própria, feita de várias réplicas de real e imaginário de diversos edifícios e lugares do mundo) e o cenário criado, que consiste, também, no cenário do cenário, ou a cópia da cópia.

Há nesta construção repleta de néons, reclames, sons e brilhos a intenção de construir uma ideia idílica de felicidade. De acordo com Baudrillard, a felicidade — ou busca dela — é o que gera a sociedade de consumo: *“Happiness [...] is the absolute reference of the consumer society: it is the strict equivalent of ‘salvation.’”*⁵⁸⁶

⁵⁸⁴ Louise PELLETIER, *Architecture in Words – Theatre, language and the sensuous space of architecture*, Nova Iorque, Routledge, 2006, p.194

⁵⁸⁵ Ver nota 530

⁵⁸⁶ Jean BAUDRILLARD, *The Consumer Society: Myths & Structures*, 5ª edição, Sage Publications, 2005, p.49

Louise Pelletier refere, também, que “*The more one feels, the less one gets bored*”, e sublinha que, para criar sensações que contrariem o tédio, é necessário rejeitar todas as paixões naturais e substituí-las por outras, estas artificiais, mas que sejam imitações de modelos naturais.⁵⁸⁷

Na sociedade moderna, este conceito de felicidade advém do mito da *Igualdade*. Para o consumidor ideal, a felicidade é, antes e acima de tudo, a exigência de uma certa igualdade (assim como da sua discrepância, claro) e deverá sempre significar e ter em consideração critérios *visíveis*:

*“In this sense, Happiness is even further removed from any collective ‘feast’ or exaltation since, fuelled by an egalitarian exigency, it is based on individualistic principles, fortified by the Declaration of the Rights of Man and the Citizen which explicitly recognize the right to Happiness of everyone (of each individual).”*⁵⁸⁸

No período Pós-Moderno a felicidade está travestida em estímulos e experiências, numa fórmula condensada que inclui imagem, marcas, som, moda, marketing, televisão, viagens; em suma, todo um estilo de vida — um *status*. O resultado será uma felicidade que precisa de ser mensurável e material, que precisa de signos e de objectos que representem o bem-estar⁵⁸⁹, porém, um bem-estar centrado no indivíduo. David Sirota sintetiza esta situação assim: “*The 1980s is the moment when the whole notion of the ‘we, the people’ starts becoming ‘me, the person’.*”⁵⁹⁰



92. *One From The Heart*, Francis Ford Coppola, 1981

⁵⁸⁷ Louise PELLETIER, *op cit*, p.194

⁵⁸⁸ Jean BAUDRILLARD, , p.49

⁵⁸⁹ *Idem*

⁵⁹⁰ *80's : The Decade That Made Us*, *op.cit.*, 2013

Em *One From The Heart*, a procura da Felicidade, manifesta-se em repetidos néons cintilantes, na constante banda sonora, na possibilidade de relações fugazes, ou na evasão para destinos exóticos e paradisíacos (Bora Bora). Frannie trabalha numa agência de viagens onde também monta regularmente a montra com cenários turísticos, o que significa que, para além de vender sonhos⁵⁹¹, proporcionar esta Felicidade individual, é o dia-a-dia de Frannie.

Las Vegas é também o cenário onde é possível visitar múltiplas réplicas de destinos turísticos. *Ceasar's Palace*, o *Sahara*, o *Dunes*, o *Riviera*, o *Aladdin*, *Paris* ou *Luxor*, são todos alusões a locais simulados e exemplos de alguns dos Casinos da Strip que impulsionam os visitantes a escaparem-se do seu mundo, rumo a realidades fictícias, exóticas e provisórias. Sucumbindo à sedução destas realidades falsificadas “*we not only enjoy a perfect imitation, we also enjoy the conviction that imitation has reached its apex and afterwards reality will always be inferior to it*”.⁵⁹²

4.4. «Still Haven't found what I'm looking for»: Cidade e o Simulacro

O já mencionado *videoclip* de James Brown, “Living in America” (1985) — e também banda-sonora de *Rocky IV* —, filmado no *MGM Grand* em Las Vegas, constituiu a maior produção feita para um filme do Rocky. O espectáculo com fogo-de-artifício, luzes, brilho, euforia e uma enorme comitiva composta por bailarinos de chapéu e fatos de lycra, bailarinas em purpurina e plumas, músicos agrupados em vozes, sopros, cordas e percussão, não só expressa a referida procura da Felicidade⁵⁹³, como a interpreta e até a consome. Na sua autobiografia, James Brown revela que «Living Las Vegas» foi a sua consagração, e as filmagens do *videoclip* foram o seu presságio:

⁵⁹¹ Ver nota 501

⁵⁹² Umberto ECO, *Faith in Fakes - Travels in Hyperreality*, p.46

⁵⁹³ Ver nota 409

*“During the filming, Sly [Sylvester Stalone] said to me, ‘You think ‘Blues Brothers’ was something. I’m going to really show you something.’ He was right. The movie and record took off together. A whole new audience saw me for the first time. The soundtrack went platinum, the single went into top five on the charts, and I signed a new record deal with Scotti Brothers and CBS. They understood that I’m a contemporary artist.”*⁵⁹⁴



93. MGM Grand, Las Vegas

O lufa-lufa de um quotidiano próspero em plena década de oitenta é intercalado com a fantasia e exuberância de um espectáculo ao vivo-e-com-muita-cor num mega casino em Las Vegas. As imagens do *videoclip* de Brown ilustram uma sociedade no auge da sua prosperidade, possibilidades, materialismo e bem-estar⁵⁹⁵, daí a pertinência dos brilhos e das show girls no *MGM Grand*. Para além de Las Vegas ser um destino turístico muito popular entre a população norte-americana, estar-se imerso em fantasia faz parte do dia-a-dia desta cidade onde a fantasia é, aliás, a sua principal atracção.

⁵⁹⁴ James BROWN e Bruce TUCKER, *James Brown: The God father of the Soul*, 4ª edição, Nova Iorque, Thunder's Mouth Press, 2002, p.262

⁵⁹⁵ Ver nota 410

Umberto Eco repara que, na Europa, quando as pessoas se querem divertir vão a uma “casa” de divertimento (seja um cinema, teatro ou casino); por vezes são criados “parques”, que parecem “cidades”, mas apenas metaforicamente. Porém, nos Estados Unidos, existem cidades onde o entretenimento é a sua principal finalidade, e Las Vegas é uma delas; *“it is focused on gambling and entertainment, its architecture is totally artificial, and it [...] [is] not a city like the others, which communicate in order to function, but rather a city that functions in order to communicate.”*⁵⁹⁶



94. «Living in America», James Brown, 1985

Legitimando as palavras de Guy Debord que diz que o espectáculo é ao mesmo tempo parte da sociedade, a própria sociedade e o seu *instrumento de unificação*.⁵⁹⁷

De acordo com “os Venturis”, para o arquitecto ou urbanista, comparações de Las Vegas com outras “zonas de prazer” do mundo — com Marienbad, Alhambra, Xanadu e a Disneylândia, por exemplo — sugerem que o essencial para este imaginário específico de arquitectura é a possibilidade de se estar num oásis situado, possivelmente, num contexto hostil. Este aspecto aumenta o

⁵⁹⁶ Umberto ECO, *Faith in Fakes - Travels in Hyperreality*, op.cit., p.40

⁵⁹⁷ Guy DEBORD, *A Sociedade do Espectáculo*, Ebooks brasil.com, 2003, p.14

simbolismo e a hipótese de mergulhar o visitante num novo papel, “*for three days one imagine oneself a centurion at Ceasars Palace, a ranger at the Frontier, or a jetsetter at the Riviera rather than a salesperson from Des Moines, Iowa, or an architect from Haddonfield, New Jersey.*”⁵⁹⁸

A réplica de um lugar Romano, Árabe ou Tropical preenche um vazio tanto histórico como emocional. Nas palavras de Umberto Eco: “*we are giving you the reproduction so you will no longer feel the need for the original.*”⁵⁹⁹ Aqui a ficção é melhor e mais aprazível do que a realidade, o que conduz a um *status quo* em que o real é dominado, predominantemente, pela simulação.⁶⁰⁰

A celebração da simulação e da felicidade instantânea é também evidente no *videoclip* dos ZZ Top “*Viva Las Vegas!*” (1992), um *re-make* da música de Elvis Presley de 1964, do filme com o mesmo nome (realizado por George Sidney). O *videoclip* começa com o holograma do Elvis a jogar numa *slot machine*, quando surgem os três membros dos ZZ Top. Segue-se um itinerário aos *ex-libris* da cidade, sempre na companhia da banda assim como do Elvis em holograma.

Reclames luminosos, imagens de trânsito festivo, casinos, carros luxuosos, chapéus de *cowboy*, casinos outra vez — por dentro (o jogo) e por fora (os néons), capelas de casamentos instantâneos e espectáculos áureos estilo Broadway. O tema é uma ode e o *videoclip* é um tributo a Las Vegas e a toda a sua exuberância, excesso e exagero:

“*Bright Light city gonna set my soul
Gonna set my soul on fire
[...] Viva Las Vegas, Viva Las Vegas
How I wish that there were more
Than the twenty-four hours in the day*”

⁵⁹⁸ Robert VENTURI, Denise SCOTT BROWN e Steven IZENOUR, *op. cit.*, p.53

⁵⁹⁹ Umberto ECO, *Faith in Fakes - Travels in Hyperreality*, p.19

⁶⁰⁰ Vera DIKA, *op. cit.*, p.171



95. «Viva Las Vegas», ZZ Top, 1992

Seria impossível abordar o imaginário da Las Vegas do *videoclip* sem abordar o «Viva Las Vegas», mesmo datando este *videoclip* de 1992. No rescaldo dos governos de Reagan, George Bush “*had proceeded with an abundance of faith in virtue as its own reward [...] managed to combine pragmatism with sufficient innocence to maintain his faith that, in the long run, historians would appreciate his leadership of America’s early post-cold war role along with his prudent handling of domestic economy.*”⁶⁰¹

⁶⁰¹ Herbert S. PARMET, *George Bush: The life of a Lone Star Yankee*, New Jersey, Transaction Publishers, 2001, p.09

E neste sentido é possível apurar que a pujança de Las Vegas não se altera seja na política progressista e mediática de Reagan, seja na política prudente de Bush, o que confirma uma “sensibilidade” descomprometida da política (e não só) americana.

Parafraseando Susan Sontag, a sensibilidade *Camp* é desvinculada, despolitizada — ou pelo menos apolitizada.⁶⁰² Paul Goldberg, sintetiza: “*this is after all a city in the desert, so Las Vegas suggests, of course, that the whole rest of the world is the desert and it is the oasis.*”⁶⁰³

Também a dança de Ray (Raoul de Julia) e Frannie, uma das cenas mais memoráveis de *One From The Heart*, faz parte desta estética da democratização da alegria. O que começa como uma dança lenta e romântica, entre as duas personagens dentro-de-portas, depressa se transforma num crescendo que transpõe o dentro e salta para rua. Aglomeram-se transeuntes, e rapidamente se transformam numa multidão teatral e sincronizada que dança, canta e celebra o 4 de Julho.



96. *One From The Heart*, Francis Ford Coppola, 1981

A fórmula da vida-é-uma-festa-e-qualquer-um-pode-juntar-se, um legado do musical *West Side Story*, é, sobretudo, iconizada por *Fame*⁶⁰⁴ nesta década. Traz para a rua todo um imaginário *Pop* que se mistura com a cidade, que a contagia e se deixa contagiar pela dinâmica de quem só-ia-ali-a-passar e se juntou à coreografia.

Esta fórmula, associada ao advento da MTV, propagou-se ao *videoclip* onde uma multidão, aparentemente alheia ao(s) protagonista(s) do vídeo se aproxima e, gradualmente, vai acompanhando

⁶⁰² Susan SONTAG, *op cit.*

⁶⁰³ Las Vegas: *Unconventional History*, *op. cit.*, 2005

⁶⁰⁴ Ver nota 164

o ritmo e a dinâmica do tema e daí a pouco encontram-se em complexas coreografias que culminam, quase sempre, num final apoteótico.

Os *videoclips* «Thriller» de Michael Jackson (1983), «Dr. Beat» de Miami Sound Machine (1984), «She works hard for the Money» de Donna Summer (1983) e «Dancing in the Ceiling» de Lionel Ritchie (1986) são alguns dos exemplos deste fenómeno paradigmático.



97. «Thriller», Michael Jackson, 1983



98. «Dr. Beat», Miami Sound Machine, 1984



99. «She works hard for the Money»,
Donna Summer, 1983



100. «Dancing in the Ceiling», Lionel Ritchie,
1986

A tentativa de construir um lugar que ilustre a *felicidade*, ou pelo menos a sua *procura*, contrasta, também com o lado melancólico e solitário de nunca *a* encontrar. A possibilidade de viver num universo ilusório potencia a negação do real uma vez que, tal como se pode verificar na relação entre Frannie e Hank, a realidade é incómoda. Baudrillard atribui este estado-de-coisas à forte influência de signo-valor que predomina no *contexto de consumo* assim como a uma consequente mudança de paradigma:

“The loss of spontaneous, symbolic human relations; more and more of society falling under the logic of signs and the code; the substitution of ludic and combinatorial practices with cultural signs for culture as a symbolic system; the achievement of communion through technical rather than symbolic means; sexuality as a spectre rather than a symbolic rejoicing and exchange; and the loss of authentic relationships.”⁶⁰⁵



101. *One From The Heart*, Francis Ford Coppola, 1981

Tanto Frank como Frannie investem nesta fuga à realidade através de romances momentâneos — Frank com uma trapezista (Nastassja Kinski) e Frannie com um pianista (Raoul de Julia) — que, tal como o palco e as luzes, se esvanecem ao fim de pouco tempo. Las Vegas é a metáfora das (não) relações pessoais. A *Noite e a meia luz*, facilitam o efeito cénico dos brilhos e dos neons acentuando, também a sensação de solidão a si intrínseca. Um lugar tão cheio de gente é, afinal, para usufruir com privacidade e anonimato: *“The big, low mazes of the dark restaurant with alcoves combine being together and yet separate as does the Las Vegas casino.”*⁶⁰⁶ A extrema visibilidade de Las Vegas contrasta com a intencional invisibilidade de quem a visita, é um parque em que as diversões são individuais.

Quando os estímulos já não conseguem preencher o vazio individual, há sempre uma imagem paradisíaca (em brochuras turísticas) para onde se pode evadir (Bora Bora). A montra da Agência de Viagens onde Frannie trabalha propicia encenações de destinos idílicos (um dos casos é precisamente,

⁶⁰⁵ Jean BAUDRILLARD, *The Consumer Society: Myths & Structures*, op. cit., p.21

⁶⁰⁶ Robert VENTURI, Denise SCOTT BROWN e Steven IZENOUR, op. cit., p.50

Bora Bora que coincide com um dos destinos de sonho de Frannie) e que, como tal, podem ser interpretados como alternativas para falsas evasões.

É o caso de Frannie, para quem aquela montra constitui um escape, uma vez que as opções de fuga e /ou refúgio de Las Vegas são muito limitadas para os que vivem lá. A decoração da montra e os micro-cenários-paradisíacos que Frannie ali compõe, constituem a construção de um mundo e, conseqüentemente, a redefinição do seu próprio *universo*. Nelson Goodman refere-se à experiência da representação, precisamente, como um processo de interpretação que implica uma (re)organização do mundo.

*“Aesthetic experiences are dynamic rather than static. In fact, Goodman argues that pictures are symbols that refer to object and ideas much as words do. [...] Experiencing aesthetics involves an elusive process of making delicate discriminations, discerning subtle relationships, identifying symbol systems, and analysing what these symbolic systems denote and exemplify. Most of all, it involves interpreting works and reorganizing the world in terms of works in terms of the world.”*⁶⁰⁷

Este é, aliás, um fenómeno muito Pós-moderno. Segundo Harvey, uma vez que não se pode aspirar a uma representação única do mundo, ou enquadrá-lo como uma totalidade, mas sim como um perpétuo conjunto movediço de fragmentos, como se pode pretender agir coerentemente neste mundo? *“The simple post modernist answer is that since coherent representation and action are either repressive or illusionary (and therefore doomed to be self-dissolving and self-defeating), we should not even try to engage in some global project.”*⁶⁰⁸ O que antecipa que, mesmo sendo esta uma cidade-simulacro, falar de Las Vegas continua a ser falar de várias Las Vegas.

Se, por um lado, há a glorificação da exuberância e o elogio do êxtase, uma outra abordagem há, que demonstra o *ennui* e a melancolia dos néons e da extrema simulação.

Em 1987, um passeio informal dos U2 na *Freemont Street* resultou no *videoclip* de «Still Haven't found what I'm looking for» realizado por Barry Devlin. Ao contrário dos anteriores exemplos de *videoclips* passados em Las Vegas, ou que representem Las Vegas, este vídeo dos U2 não

⁶⁰⁷ *apud* Aron VINEGAR e Michael J. GOLEC, em Introdução – *Instruction as Provocation de Re-learning From Las Vegas*, Ed. Aron VINEGAR e Michael J. GOLEC, University of Minesota Press, 2009, p.20

⁶⁰⁸ David HARVEY, *op. cit.*, p.52

transmite a exuberância da cidade, mas sim uma espécie de energia asténica. O brilho e os neóns aparecem sempre em segundo plano, à excepção do início do vídeo, onde são filmados turvos e a preto-e-branco, tendo uma conotação sombria e uma abordagem desencantada.



102. «I Still Haven't Found What I'm Looking for», U2, 1987

Depois de um concerto no *Thomas & Mack Arena* da *tour Joshua Tree*, os membros da banda deambulam como se fossem músicos de rua. Bono canta descomprometidamente para quem vai a passar, pára de vez em quando, enquanto alguns transeuntes o rodeiam para os ouvir, The Edge acompanha com guitarra acústica. Há um desajuste entre a Las Vegas do brilho com os casinos lá atrás e o tom e a canção dos U2.

Há uma desilusão latente ao longo de todo o vídeo, onde os reclames luminosos são a estátua-de-marfim-que-ganhou-vida, mas que, entretanto, também ela envelheceu e ficou obsoleta: “É o real, e não o mapa, cujos vestígios subsistem aqui e ali, nos desertos que já não são os do Império, mas o

nosso.”⁶⁰⁹ «Still Haven’t found what I’m looking for» é a constatação de um vazio absoluto no meio de uma hemorragia de estímulos, no meio do “*deserto do próprio real*.”⁶¹⁰

A sobreposição de camadas de representação sobre o solo de Las Vegas corresponde a um real que é produzido:

“A partir de células miniaturizadas, de matrizes e de memórias, de modelos de comando – e pode ser reproduzido um número indefinido de vezes a partir daí. Já não tem de ser racional, pois já não se compara com nenhuma distância, ideal ou negativa. É apenas operacional. Na verdade já não é o real, pois já não está envolto em nenhum imaginário. É um híper real, produto de síntese irradiando modelos combinatórios num hiperespaço sem atmosfera.”⁶¹¹

Quando em 1903 Simmel se referiu ao conflito psicológico causado pela intensidade de estímulos da grande cidade, defendeu que o indivíduo da metrópole — tendo em consideração a multiplicidade deste indivíduo — desenvolvia um órgão que o protegia das ameaças correntes, assim como das discrepâncias do seu ambiente externo que o pudessem, de alguma forma, desenraizar. Referia-se a uma intelectualização — à cabeça, em vez do coração — que permitira preservar a vida subjectiva contra o poder avassalador da grande cidade.⁶¹²

A pós-modernidade tem outra forma de lidar com este poder avassalador da metrópole. Harvey parafraseia Raban quando diz que a cidade é um lugar demasiado complicado para alguma vez ser disciplinado, “*A labyrinth, an encyclopedia, an emporium, a theatre, the city is somewhere where the fact and imagination simply ‘have’ to fuse*”⁶¹³

Se, no auge da Modernidade, Simmel já admitia que “*a person does not end with limits of his physical body or with the area to which his physical activity is immediately confined but embraces, rather, the totality of meaningful effects which emanate from him temporally and spatially. In the same way the city exists only in the totality of effects which transcend their immediate sphere.*”⁶¹⁴

⁶⁰⁹ Jean BAUDRILLARD, *Simulacros e Simulação*, op. cit., p.08

⁶¹⁰ *Idem*

⁶¹¹ *Idem*

⁶¹² Georg SIMMEL, *The Metropolis and Mental Life*, p.01, <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic1412058.files/Introduction/SimmelMetropolis.pdf> (10.08.2014)

⁶¹³ apud HARVEY, op cit., p.05

⁶¹⁴ Georg SIMMEL, op. cit., p.09

No início do século XX, a cultura urbana emergia numa nova espaço-visualidade. Com o aparecimento do cinema, da ferrovia, dos novos espaços comerciais, pavilhões em feiras mundiais, jardins de Inverno ou espectáculos de circo e *cabaret*, inaugurou-se uma nova geografia da modernidade no espaço transitório da intersubjectividade. O movimento passou a estar integrado na percepção espacial e arquitectura passou a ser um *médium* visual. Quando Simmel fala de transcendência refere-se à integração deste conceito de *trânsito* na forma de estar e de apreender a cidade : “*The most significant aspect of the metropolis lies in this functional magnitude beyond its actual physical boundaries and this effectiveness reacts upon the latter.*”⁶¹⁵

A intelectualização do indivíduo face à avalanche urbana — ou o desenvolvimento da mente como órgão protector,⁶¹⁶ é a blindagem que permite esta transcendência, e o alheamento do *Transcendental Homelessness*,⁶¹⁷ aquando da constatação desta cidade plural e transitória num mundo fragmentado pela modernidade.

Esta abordagem introduz aquilo que na pós-modernidade constituirá, de acordo com Baudrillard, o total eclipse do real, ou a videosfera, conceito desenvolvido por Debray. Baudrillard refere que o real já não é real porque não está envolto em nenhum imaginário, é o híper-real que impera agora⁶¹⁸ e Debray assume que na era videosférica se vislumbra o fim da “Sociedade do Espectáculo” porque agora não se está *perante* a imagem, mas sim, *dentro* no visual.⁶¹⁹

O divórcio intencional entre um Bono Vox sorumbático e a excessiva e entusiasta Las Vegas que o envolve é o reconhecimento resignado de que ali a notícia *é* o acontecimento, a imagem *é* a coisa, o mapa *é* o território e a noção de “verdadeira grandeza” já não é uma referência credível.⁶²⁰

As consequências da época videosférica reflectem-se num mundo que passou ser legitimado apenas pela sua própria imagem; em que a realidade é entendida como visível — o que existe — ou invisível — o que não existe. Nas palavras de Debray, visualizar é explicar: o “Eu vi” substituiu o “Eu compreendi”.⁶²¹

⁶¹⁵ *Idem*

⁶¹⁶ *Idem*, p.02

⁶¹⁷ Ver nota 225

⁶¹⁸ Jean BAUDRILLARD, *Simulacros e Simulação*, op. cit., p.08

⁶¹⁹ Régis DEBRAY, op. cit., p.383

⁶²⁰ *Idem*, p.385

⁶²¹ *Idem*, p.492



103. «I Still Haven't Found What I'm Looking for», U2, 1987

Num mundo que se confina àquilo que é *visível*, para haver criação e invenção, há que proceder ao afastamento dessa lógica, assim como ao seu combate. O facto de Bono ter escolhido a cidade mais preenchida por imagem, informação e alegria plástica para celebrar uma espécie de luto é um alerta e um manifesto contra esta cegueira simbólica que evoca a tese de Debray, defendendo que a luta pela imaginação de hoje é cada vez mais uma luta contra a própria imagem, designada como “terrorista da evidência”.⁶²²

O percurso, lento e inquieto dos U2, pretende contrastar e combater a redundância da imagem, do símbolo e do estímulo. Ao contrário da abordagem de Simmel, que defende a mente e o racional como escudo protector, a manifestação ao caos visual urbano de «Still Haven't found what I'm looking for» é emotiva:

“I have climbed the highest mountains

I have run through the fields

Only to be with you

Only to be with you...”

O tom alheado-poético das palavras cantadas por Bono e a calma resignada dos seus passos remetem para a reflexão desenvolvida por Giuliana Bruno entre a palavra *emoção*, derivada do latim *emovere*, cujo o *e* significa “fora” ou “para fora” e a palavra *movere* - “movimento” etimológica e

⁶²² *Idem*, p.501

conceptualmente relacionada com a palavra moção, do latim *movere*, acção ou consequência de mover ou mover-se.⁶²³

A procura, a fuga e o desajuste inerentes a todo o *videoclip* antecipam que este movimento, que é o de estar à procura de alguma coisa — “*But I Still Haven’t found what I’m looking for*” — que, possivelmente, é *invisível*.

O *videoclip*, a realidade desterritorializada em que é possível viver quando a cidade-simulacro (Las Vegas) se torna inabitável, é a plataforma de Bono para apelar que [I] «Still Haven’t found what I’m looking for». O que faz *deste videoclip* um consciencioso Pigmalião na segunda geração do objecto-simulacro, em tom de lamento, sobre o vazio provocado pelo excesso de imagem.

Também *One From The Heart* terá sido um produto cinematográfico que intentou capturar o estado de espírito de uma América a mover-se em direcção a uma situação de simulação extrema. Por outras palavras, para um lugar onde ambas, a América e as suas pessoas, serão uma ficção, um holograma e um filme. Um produto da indústria de entretenimento. Como sugerido por Baudrillard “*The whole country is cinematic*”.⁶²⁴ O que é, provavelmente, uma das maiores razões para o seu fracasso de bilheteira. O público não entendeu que a presumível ausência de conteúdo de *One From The Heart* era deliberado, ou melhor, “[that] *the content of the film is the absence of content in American life*.”⁶²⁵

Nas palavras de Debray, hoje, o nosso real é um dispositivo de *mediavisão* do mundo que dispõe de nós com uma força motriz planetária.⁶²⁶ Acrescentando também que, paradoxalmente, quanto mais os suportes de transmissão se desmaterializam, menos lugar há para as imaterialidades na vida social⁶²⁷. O desaparecimento dos invisíveis advém de uma crise metafísica, “*Toutes nos personnes morales sont en crise*.”⁶²⁸

Baudrillard confirma: “Este imaginário da representação, que culmina e ao mesmo tempo se afunda no projecto louco dos cartógrafos, de uma coextensividade ideal do mapa e do território, desaparece na simulação — cuja operação é nuclear e genética e já não especular e discursiva. É toda a metafísica que desaparece.”⁶²⁹

⁶²³ Giuliana BRUNO, *Atlas of Emotion – journeys in Art, Architecture, and film*, Londres, 2ª edição, Verso, 2007, p.07

⁶²⁴ Jean BAUDRILLARD, *America*, op.cit., p.60

⁶²⁵ Silvio GAGGI, op. cit., p.83

⁶²⁶ Régis DEBRAY, op. cit., p.497

⁶²⁷ *Idem*, p.502

⁶²⁸ *Idem*

⁶²⁹ Jean BAUDRILLARD, *Simulacros e Simulação*, op. cit., p.08

PARTE II

V. 'JEREMIÁDA NACIONAL' E ANOS OITENTA EM PORTUGAL: IDENTIDADE E MAL-ESTAR

*Já fui ao Brasil, Praia e Bissau,
Angola, Moçambique,
Goa e Macau
Ai! Fui até Timor,
Já fui um Conquistador*

«O Conquistador», Da Vinci, 1989

5.1. Portugal na CEE: Re-territorializações e as *Conquistas* de um país semiperiférico

A década de oitenta é, nas palavras de Boaventura Sousa Santos, a década do pós-marxismo⁶³⁰, e Portugal, um país enigma, uma sociedade paradoxal.⁶³¹

É na década de oitenta que o capitalismo ganha ímpeto para desfazer o marxismo, com o fim do comunismo autoritário e do *apartheid*, o fim do conflito Leste-Oeste e um certo abrandamento da ameaça nuclear. É a década dos movimentos sociais e da democracia, por um lado,⁶³² e por outro, é na década de oitenta que se agrava a crise do Estado-Providência nos países centrais e com ela as desigualdades sociais e os processos de exclusão, consequentes da nova ordem da economia liberal.⁶³³

Portugal é, no início desta década, um país com aspirações europeias, mas geograficamente periférico e profundamente rural. Um ex-império a passar por uma crise económica, com

⁶³⁰ Boaventura de Sousa SANTOS, *Pela Mão de Alice: O Social e o Político na Pós-Modernidade*, 7ª edição, Porto, Edições Afrontamento, 1999, p.30

⁶³¹ *Idem*, p.49

⁶³² *Idem*, p.18

⁶³³ *Idem*, pp17,18

intervenções do Fundo Monetário Internacional, respectivamente em 1977 e 1983. O país enigma a que Boaventura Souza Santos se refere diz respeito a estas e a outras contradições que transformam Portugal numa sociedade paradoxal, nas suas palavras,

“O facto de Portugal ter sido, durante muitos séculos, simultaneamente o centro de um grande império colonial e a periferia da Europa é o elemento estruturante básico da nossa existência colectiva. Portugal foi o único país colonizador a ser considerado por outros países colonizadores como um país nativo ou selvagem.”⁶³⁴

António Quadros, citado por Boaventura Sousa Santos, refere que o português é uma tentativa interior de conciliação de contrários como terra e mar, cálculo e aventura, paciência e temeridade, sonho e matemática. Eduardo Lourenço é parafraseado, afirmando que Portugal é a conjugação de um complexo de inferioridade e de superioridade.⁶³⁵

Com um império em declínio e a resistência do governo Salazarista, Portugal é, na segunda metade do século XX, o meio caminho entre o Primeiro e o Terceiro Mundo⁶³⁶, situação que parece ser passível de alterar com a Revolução de Abril de 1974. As condições sociais e económicas do país contrariaram esta possibilidade. Luís Trindade⁶³⁷ refere um desfasamento entre Portugal e o Centro da Europa no início da década de oitenta ⁶³⁸ sendo que em 1977 o país já tinha sido alvo da sua primeira intervenção do FMI.

É precisamente no pós-25 de Abril que Portugal entra “num período de renegociação da sua posição no sistema mundial, procurando para ela uma base que preenchesse o vazio deixado pela derrocada do império. No início da década de oitenta era já claro que essa base teria como elemento fundamental a integração na Comunidade Europeia.”⁶³⁹

⁶³⁴ *Idem*, p.59

⁶³⁵ *Idem*, p.56

⁶³⁶ “No caso de Portugal, a função de intermediação assentou durante cinco séculos no império colonial. Portugal era o centro em relação às suas colónias e a periferia em relação à Inglaterra” in Boaventura de Sousa SANTOS, *op cit.*, p.58

⁶³⁷ Luís TRINDADE, *Os 3 Ds da Derrota Revolucionária: Despolitização, Desideologização, Desmobilização*, in www.esquerda.net/artigo/os-3-ds-da-derrota-revolucionaria-despolitizacao-desideologizacao-desmobilizacao/32474 (acedido em 28.01.2016)

⁶³⁸ “Fundamentalmente devido à estrutura da sociedade Portuguesa — níveis de alfabetização e urbanização muito baixos até muito tarde, estreiteza da classe média (e a consequentemente massificação universitária tardia, por exemplo) —, tudo se passa como se fenómenos estruturais do que foram os anos sessenta noutros países europeus só tenham ocorrido em Portugal já bem dentro dos anos oitenta, ou pelo menos no momento do refluxo revolucionário.” In Luís TRINDADE, *op cit.*

⁶³⁹ Boaventura de Sousa SANTOS, *op. cit.*, p.58

A adesão à Comunidade Económica Europeia era a via rápida que dissipava o desfasamento referido por Luís Trindade⁶⁴⁰, diminuindo, conceptual e teoricamente, a distância entre a *Periferia* que era este limte da Península Ibérica e o *Centro* que era a Europa: “a integração na UE tende a criar a ilusão credível de que Portugal, por se integrar no centro, passa a ser central, e o discurso político dominante tem sido o grande agente da inculcação social da imaginação do centro: estar com a Europa é ser como a Europa.”⁶⁴¹

O Telejornal na RTP do dia 01 de Janeiro de 1986 começa com a notícia da formalização do contrato de adesão, que fora assinado em 12 de Junho de 1985. A RTP fez a cobertura em directo da cerimónia de catorze horas, numa emissão contínua, na Torre de Belém e no Mosteiro dos Jerónimos: “A RTP envolveu todos os seus meios para dar conta da importância do momento histórico. A nova dominante foi o optimismo quanto ao futuro europeu de Portugal.”⁶⁴²

Boaventura Sousa Santos fala de um discurso mítico e psicanalítico social em Portugal que remete para um profundo contraste e para as profundas contradições que ilustram a realidade portuguesa, assentes precisamente nas representações do “homem português” (rural, com níveis baixos de alfabetização, periférico) e do “Império Português” (quimérico, grande, central) : “Talvez resida aqui o “mistério” da coexistência no “homem português” do complexo de inferioridade perante os estrangeiros ao lado da uma hipertrofia mítica gerando megalomanias e quimeras.”⁶⁴³

Eduardo Lourenço fala-nos de uma nação que viveu e onde se viveu simbolicamente como uma ilha, sendo ao mesmo tempo um país descobridor e colonizador. Neste contexto “Não era muito claro que essa situação de país isolado [...] e esse alheamento, pelo menos relativo, do movimento geral da civilização e da cultura europeias tinham uma relação íntima com esse facto, ainda hoje insólito, de uma pequena nação se ter convertido num império. [...] E esse estatuto, que foi [...] o indicador supremo de Portugal, convertera-nos na ilha histórica mítica por excelência da Europa.”⁶⁴⁴

Para Boaventura Sousa Santos, a suspensão social do fim da Guerra Colonial permitiu que entre 1974 e 1976 fosse credível a pretensão de Portugal se equiparar aos países centrais e mesmo, de os superar em alguns aspectos, situação que em 1978 é descredibilizada pela intervenção do FMI.

⁶⁴⁰ Ver nota 638

⁶⁴¹ *Idem*

⁶⁴² Portugal na CEE, Telejornal da RTP de 01.01.1986, in <https://www.youtube.com/watch?v=2o3Z0jUGE1A> (acedido a 12.01.2016)

⁶⁴³ Boaventura de Sousa SANTOS, *op cit*, p.60

⁶⁴⁴ Eduardo LOURENÇO, *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*, 5ª edição, Lisboa, Gradiva, 2012, p.16

Desde então, o país entrou numa renegociação da sua posição no sistema mundial que colmatasse o vazio deixado pelo fim de um império.⁶⁴⁵

Esta *distância* periférica ou insular manifesta-se no desfasamento e na discrepância económica, social e até — como já foi referido — cronológica⁶⁴⁶ de Portugal com o centro da Europa, mas também se intercala com alguma *proximidade* das dinâmicas europeias,

“[D]evido a um modo específico de formação de rendimentos e em particular ao peso dos rendimentos não-salariais das famílias, as normas de consumo são na nossa sociedade mais avançadas que as normas de produção. Enquanto aquelas nos aproximam dos países centrais, estas têm algumas perturbadoras semelhanças com os países periféricos (trabalho infantil, salários em atraso, repressão sindical na fábrica, etc.). A articulação entre ambas nas práticas quotidianas e nos mapas simbólicos de orientação da acção social dá origem a codificações surpreendentes e por vezes aberrantes da realidade, justificando, com igual credibilidade, representações sociais típicas das sociedades centrais, lado a lado com representações sociais típicas das sociedades periféricas.”⁶⁴⁷

Santos debruça-se sobre esta coexistência dinâmica e aparentemente duradoura de modernidade, pré-modernidade e pós-modernidade precisamente no momento em que Portugal se desterritorializa de novo, desta vez, na direcção do continente.⁶⁴⁸

Neste contexto, é pertinente introduzir o conceito por si desenvolvido de *jeremiada nacional*. Na sua opinião, “Portugal tem um destino, uma razão teológica que ainda não cumpriu ou que só cumpriu no período áureo dos descobrimentos e que o défice de cumprimento só pode ser superado por um reencontro do país consigo mesmo, a solo ou no contexto da Espanha das Espanhas ou no contexto da Europa ou, ainda, no contexto do Atlântico.”⁶⁴⁹

A ideia de um destino que só foi cumprido “no período áureo dos descobrimentos” alude a uma viagem “nostálgica”, a uma diáspora e a uma extra-territorialização passadas que o país não conseguiu concluir e/ou manter.

⁶⁴⁵ Boaventura de Sousa SANTOS, *op cit*, p.58

⁶⁴⁶ Ver nota 638

⁶⁴⁷ Boaventura de Sousa SANTOS, *op.cit.*, p.60

⁶⁴⁸ *Idem*, p.61

⁶⁴⁹ *Idem*, p.64

Nas palavras de Boaventura, a *jeremiada nacional* consiste num “discurso de decadência e de descrença e quando projecta uma ideia positiva do país fá-lo de modo elitista e desfocado e por isso está sempre à beira da frustração, da queda e do ressentimento.”⁶⁵⁰ Também Eduardo Lourenço se refere à transição de uma ilha imperial gloriosa para uma ilha perdida dentro da qual se espera uma ressurreição de um passado simbolicamente intacto.⁶⁵¹ O sebastianismo é a efectivação desta ressurreição, da crença num renascer e num regresso do rei vencido:

“Num primeiro momento é uma maneira de negar a realidade — a da morte do jovem rei e a da perda da independência, aliás equivocadamente ressentida —, num segundo momento, mais positivo, a de afirmar a existência, não só histórica, como imortal, de Portugal e da sua missão transcendente na história como povo messiânico.”⁶⁵²

Ao invés da Jeremiada Americana, descrita por Bercovitch⁶⁵³, cujo país era um país profeticamente escolhido para resultar, progredir e ser exemplar, imbuído de esperança, optimismo e autodeterminação, a jeremiada nacional, assenta num “discurso de decadência e descrença”⁶⁵⁴ de um país imperial que (ainda) não se cumpriu. Eduardo Lourenço parafraseia António Vieira, que se refere a Portugal, também, como uma nação *eleita*:

“Portugal não é para ele (António Vieira) uma nação como outra qualquer. É uma nação literalmente *eleita*. Eleita para anunciar e ilustrar o reino universal de Cristo, tal como ele e os seus companheiros de missão o anunciam em terras da China ou nas florestas da Amazónia. O destino singular e universal de Portugal não se resume no facto de a sua presença e, com ela, a imagem de Cristo terem chegado aos quatro cantos da Terra. [...] Mesmo antes de se lançar na sua aventura descobridora e missionária, Portugal [...] era já um povo messiânico.”⁶⁵⁵

⁶⁵⁰ *Idem*

⁶⁵¹ Eduardo LOURENÇO, *op. cit.*, p.19

⁶⁵² *Idem*

⁶⁵³ Ver Capítulo I.I

⁶⁵⁴ Boaventura de Sousa SANTOS, *op. cit.*, p.64

⁶⁵⁵ Eduardo LOURENÇO, *op. cit.*, pp.20, 21

De acordo com a retórica de Bercovitch, a Jeremiáda Americana contempla a tensão entre medo e esperança, ideal e real, promessa e condenação, religioso e secular que fundamenta a construção da dinâmica social e económica do Novo Mundo. Também a *jeremiáda nacional* assenta em dicotomias várias — nação Imperial *vs.* nação periférica; vitória *vs.* derrota, passado *vs.* futuro — há porém, e ao contrário da Jeremiáda descrita por Bercovitch, uma atmosfera nostálgica e de desencanto na procura do império perdido, que segundo Boaventura se manifesta através de duas patologias: o iberismo e o nacionalismo. Ambas estão relacionadas com fantasmas de território e de prestígio perdidos, assim como na confiança de destinos nacionais, “(u)ns e outros são sempre expressão de um défice de presente que projecta num futuro excessivo ou excesso de passado.”⁶⁵⁶

Há em toda a atmosfera do Portugal da segunda metade do século XX uma intermitência constante; passado *vs.* futuro, superioridade *vs.* inferioridade, centro *vs.* periferia.

Em 1989, o tema «Conquistador» interpretado por *Da Vinci* é levado ao Festival da Eurovisão: “Já fui ao Brasil/ Praia e Bissau/ Angola e Moçambique/ Goa e Macau/ Ai! Fui até Timor/ Já fui um conquistador”. No ano em que nos chegavam alguns dos primeiros Fundos Europeus⁶⁵⁷ e em que Delors começa a discutir a união monetária e a moeda única na CEE⁶⁵⁸, a representação portuguesa relembra ao público europeu o passado epopeico deste periférico país. O tema em tom heróico e apoteótico é, todo ele, no passado: “Era um mundo novo/ Um sonho de poetas/ Ir até ao fim/ E ergueram orgulhosas bandeiras / Viver aventuras guerreiras/ Foram mil epopeias / Todas tão cheias/ foram oceanos de amor.”

Este *excesso de passado* poderá ser uma consequência da grande projecção de futuro em que consiste a integração na CEE, assim como uma inevitabilidade de um país que se coloca sempre numa intermitência temporal e geográfica. Boaventura de Souza Santos chamou-o de “semi-

⁶⁵⁶ Boaventura de Sousa SANTOS, *op. cit.*, p.65

⁶⁵⁷ “A CEE, através do Fundo Europeu de Desenvolvimento Económico Regional (FEDER, atribui a Portugal 6 milhões de contos para projectos de infra-estruturas” a 10 de Janeiro de 1989, in *Timeline Interactiva da Fundação Francisco Manuel dos Santos* <http://cronologias.ffms.pt/eventos?search_for=&tema=&personalidade=&data_inicio=1989-01-01&data_fim=1989-12-31&local> (acedido a 01.02.2016)

⁶⁵⁸ A 12 de Abril de 1989 “O Comité Delors apresenta o seu relatório sobre a união económica e monetária. O relatório propõe um plano em três etapas, que prevê uma maior coordenação política, como estádio para a criação de uma moeda única europeia e do Banco Central Europeu. A 14 de Abril, o Parlamento Europeu pronuncia-se a favor da criação de um banco central e de uma moeda única. A 20 de Maio será a vez dos ministros da Economia dos países da CEE discutirem a união monetária.” , in *Timeline Interactiva da Fundação Francisco Manuel dos Santos* <http://cronologias.ffms.pt/eventos?search_for=&tema=&personalidade=&data_inicio=1989-01-01&data_fim=1989-12-31&local> (acedido a 01.02.2016)

periférico” e Eduardo Lourenço diz serem *dois*, esta bicefalia é provocada, principalmente, pelo espectro do período dos Descobrimentos:

“Com os Descobrimentos e as suas consequências — estabelecimentos na costa da Índia, em Malaca, na China, povoamento de ilhas atlânticas, colonização e povoamento do Brasil, mais tarde, ou simultaneamente, presença em Angola, Guiné, Moçambique —, Portugal entrou num tempo histórico que lhe alterou não só o antigo estatuto de pequeno reino cristão peninsular, entre outros, mas a totalidade da sua imagem. Em sentido próprio e figurado, passou a ser dois, não apenas empiricamente, mas também espiritualmente.”⁶⁵⁹



104. «Conquistador», Da Vinci, 1989

⁶⁵⁹ Eduardo LOURENÇO, *op. cit.*, pp. 16, 17

A canção epopeica e o referido “optimismo quanto ao futuro europeu de Portugal” na reportagem da RTP do dia 01 de Janeiro de 1986⁶⁶⁰ efectiva a expectativa de uma possibilidade de um “cumprimento [que] só pode ser superado por um reencontro do país consigo mesmo, a solo ou no contexto da Espanha das Espanhas ou no contexto da Europa ou, ainda, no contexto do Atlântico.”⁶⁶¹ Ou ainda, a efectivação também, do desejo manifesto pelos GNR em 1981 através da sua impaciência em “Portugal na CEE”: “Nos jornais, quem não lê/ Portugal e a CEE/ Quanto mais se fala menos se vê/ Quero ver Portugal na CEE/Quero ver Portugal na CEE”.



105. «Conquistador», Da Vinci, 1989

⁶⁶⁰ Ver nota 642

⁶⁶¹ Boaventura de Sousa SANTOS, *op. cit.*, p.64

O *videoclip* de “Conquistador” é uma intermitência entre o Padrão dos Descobrimentos (Cotinelli Telmo, 1939), o Convento de Cristo em Tomar (1160-1557), a Torre de Belém (Francisco de Arruda, 1519), o Navio-Escola Sagres e o Cabo da Roca. Os edifícios e os elementos-símbolo que evocam brasões, navegação, a diáspora e esse Império de outrora, são assim, exibidos no 34º Festival Eurovisão da Canção, em Lausanne, Suíça.

O Padrão dos Descobrimentos, originalmente construído em versão efémera para a Exposição do Mundo Português em 1940 (desenhado por Cottinelli Telmo com estatuária de Leopoldo de Almeida), vê a sua réplica, de carácter permanente, ser novamente erigida, em betão e Lioz por ocasião dos quinhentos anos do Infante D. Henrique, em 1960, no mesmo local. Volvidos trinta e nove anos, a mesma arquitectura e a mesma parcela de cidade é exibida, em formato vídeo, com a mesma intenção, com outra conotação, mas também num contexto de exposição: no palco Europeu da Eurovisão.

A *representação* portuguesa apresenta-se não só através música e a sua letra, mas também através de um conjunto de imagens da cidade e do país, através do qual deseja ser lida aos olhos europeus. O *videoclip*, que no início da década de oitenta surgiu como um dispositivo de promoção de música e bandas, é, neste panorama, também utilizado para promover um país.

No contexto de uma nação ainda muito rural, e a efectivar os primeiros esforços para ultrapassar essa ruralidade, e de uma Lisboa deteriorada a receber e a integrar os primeiros sinais de cosmopolitismo, a escolha cirúrgica de monumentos e paisagens que se relacionam com um passado glorioso demonstra uma certa negação do país que somos em prol de um país que já fomos, ou do país que queremos ser. Esta representação é a *imagem* que queremos passar.

Nas palavras de Boaventura de Sousa Santos, “ O discurso e a prática da nossa integração na Europa comunitária e a reprodução de imagens de centro que suscitam correm o risco de produzir novas desproporções na avaliação da nossa contemporaneidade. [...]Tem razão João Martins Pereira quando afirma que a integração na UE parte da ‘total desconfiança nas energias e capacidades nacionais’”⁶⁶²

No que respeita a desproporções e avaliações, é de referir que o tema «Conquistador» conquistou apenas o 16º lugar de 22, nesta edição do Euro Festival da Canção. Talvez também seja a este tipo de conjuntura que Boaventura se refere no momento em que descreve o discurso que

⁶⁶² Boaventura de Sousa SANTOS, *op. cit.*, p.65

“quando projecta uma ideia positiva do país fá-lo de modo elitista e desfocado e por isso está sempre à beira da frustração, da queda e do ressentimento.”⁶⁶³

A mensagem “nacionalista” que a banda Pop Rock portuguesa difunde na Europa da Eurovisão fará parte do processo de re-territorialização, naquilo que Boaventura apelida na *jeremiada nacional* de “novo-velho localismo”.⁶⁶⁴

No já referido texto de Homi Bhabha⁶⁶⁵, Centro/Periferia e Mundo/Casa⁶⁶⁶ são relações cuja diluição fomenta a re-territorialização e a recolocação da Casa, do Mundo, do Centro e da Periferia. Em Portugal esta diluição começou com os vários êxodos consequentes da Industrialização e da Guerra Colonial e intensificou-se no pós-25 de Abril, com a Revolução, com o fim da Guerra Colonial e mais tarde com a entrada de Portugal na CEE. Este é o momento em que a descrença e o descontentamento descritos por Boaventura de Sousa Santos na *jeremiada nacional* mais se assemelha à incerteza e desreferenciação que Homi Bhabha se refere na sua noção de *Unhomelessness*. Para Bhabha, face à incerteza do posicionamento de *fronteiras* — que são maleáveis e flutuantes — do período pós-colonial, emancipa-se o lugar que está *para lá*, permanecendo-se, porém, num perpétuo *entre*⁶⁶⁷. E é neste *entre* que Portugal se situa, entre a des-territorialização que foi o desmantelamento do *Império* no pós-25 de Abril — em que o território nacional diminuiu e se redefine — para em 1986 se voltar a re-territorializar, desta vez no território e no Projecto Europeu.

“A *jeremiada nacional* tem de ser confrontada com argumentos proporcionados. E há condições para isso, uma vez que Portugal está finalmente reduzido às suas proporções. [...] A luta por argumentos proporcionados será contudo difícil. Em grande medida essa dificuldade reside em que o regresso à nossa territorialidade ocorre no momento da emergência de um novo desterritório, a Europa da UE e do Acto Único Europeu.”⁶⁶⁸

⁶⁶³ *Idem*, p.64

⁶⁶⁴ “Com a intensificação das interações e das interdependências, as relações sociais des- territorializam-se na medida em que passam a cruzar fronteiras que até há pouco estavam policiadas por alfândegas, nacionalismos, línguas, ideologias e frequentemente por todos eles ao mesmo tempo. Com isto, os direitos e opções multiplicam-se indefinidamente e o Estado nacional, cuja principal característica é a territorialidade, deixa de ser uma unidade privilegiada de interacção e torna-se mesmo relativamente obsoleto. Mas, por outro lado, e em aparente contradição com este processo, estão a emergir novas identidades locais e regionais construídas na base de novos e velhos direitos a raízes.” in Boaventura de Sousa SANTOS, *op.cit.*, p.54

⁶⁶⁵ Ver nota 358

⁶⁶⁷ ver nota 364

⁶⁶⁸ Boaventura de Sousa SANTOS, *op. cit.*, p.65

E se Bhabha refere a diluição e reconfiguração das fronteiras (assim como dos termos) do espaço *Casa* e do espaço *Mundo*⁶⁶⁹ pela alteração do paradigma social e político global⁶⁷⁰, também Boaventura sublinha como a diluição de fronteiras, tem a si intrínseca uma redefinição de (outros) territórios advindos destes *novos tempos* e destas *novas condições*. Nas suas palavras, a territorialidade do Estado deixa de ser uma unidade privilegiada de interacção tornando-se mesmo obsoleta, sendo a era e o território pós-modernos, também eles, caracterizados por *patchworks* de usos, comunidades e culturas, de onde emergem novas identidades locais e regionais:

“Este novo-velho localismo, até há pouco considerado como um resíduo da pré-modernidade, é agora recodificado como pós-moderno e assume mesmo uma dimensão epistemológica, [...] Este localismo, que é por vezes protagonizado por povos translocalizados e não é, nessa medida, reconduzível a um específico *genius loci*, assenta sempre na ideia de território, seja ele imaginário ou simbólico, real ou híper-real. As relações sociais em que se traduz são investidas de uma complexa tensão interna, uma vez que a desterritorialização corre a par da sua reterritorialização.”⁶⁷¹

E é sobre esta tensão que intercala desterritorialização com reterritorialização, que o território — imaginário, simbólico, real ou híper-real — pós-moderno em Portugal se estabelece. Há um deixar saudoso e voluntário em prol de uma esperada chegada, expectante e optimista que se efectiva em 1974 e cujas consequências se arrastam pela década de oitenta adentro.

Boaventura salvaguarda também que, sendo o conhecimento pós-moderno retórico, subjectivo e atento ao “outro” é, portanto, situacional, contextual e próximo. Uma vez favorecida a proximidade, o pós-moderno assume-se como local, sendo, no entanto, este localismo relativamente desterritorializado e, consequentemente, também internacionalista.⁶⁷² É tendo esta conjuntura em consideração, que Jorge Figueira se refere a uma *viagem pós-moderna* no contexto arquitectónico português, assunto que aqui será desenvolvido nas páginas seguintes.

⁶⁶⁹ ver nota 360

⁶⁷⁰ Tal como referido no capítulo III, “A mobilidade conquistada durante todo o século XX - pelo desenvolvimento dos transportes, pela evolução das telecomunicações, pela expansão do comércio além-fronteiras, pela democratização da viagem e da deslocação do indivíduo, pelo eclodir da globalização, pelo fim do *apartheid*, pela diluição de algumas fronteiras políticas e pelas dinâmicas pós-coloniais - levou a uma reconfiguração e a uma nova leitura do mundo e do espaço doméstico. O mundo diminui, as distâncias encurtam e a posição do indivíduo e de sua casa é flutuante/deslocada.”

⁶⁷¹ Boaventura de Sousa SANTOS, *op. cit.*, p.54

⁶⁷² Boaventura de Sousa SANTOS, *op. cit.*, p.105

5.2. *Depois do Modernismo: Transição, Viragem e a Viagem Pós-moderna*

Boaventura fala do pós-modernismo como uma situação de *transição*⁶⁷³, um estar-em-trânsito, entre momentos de ruptura e momentos de continuidade. A modernidade que cumpriu algumas das suas promessas em excesso, revela, simultaneamente, um défice de cumprimento de outras. Ambas são responsáveis por esta transição que se apresenta superficialmente como de vazio ou de crise. “Como todas as transições são simultaneamente semicegas e semi-invisíveis, não é possível nomear adequadamente a presente situação — Por esta razão lhe tem sido dado o nome inadequado de pós-modernidade. Mas à falta de melhor, é um nome autêntico na sua inadequação.”⁶⁷⁴

E é sobre esta *transição* e no meio dela que acontece a exposição “Depois do Modernismo” em Lisboa, em Janeiro de 1983. O evento, coordenado por Luís Serpa, incluía uma exposição de arquitectura (organizada por Michel Toussaint Alves Pereira), uma exposição de artes visuais (Leonel Moura), Música (Carlos Zíngaro), Moda (Nuno Carinhas), uma série de colóquios (António Cerveira Pinto) e ainda uma peça de Teatro encenada por Ricardo Pais. *Depois do Modernismo* consiste num conjunto de interrogações e, simultaneamente, na constatação de que estas não serão esclarecidas. É o pretexto e oportunidade para pôr estas questões em cima da mesa, mas sobretudo, a celebração das possibilidades de debate, assim como das possibilidades que este *não-se-sabe-bem-o-quê* que estava a acontecer propiciava ou poderia propiciar. Nas palavras de Manuel Graça Dias, “O país de 1980 é um país deprimido, ainda. As expectativas não eram de capitalismo triunfante, parecia que iria ser possível fazer coisas num clima relativamente austero, mas ao mesmo tempo com uma certa liberdade; era essa liberdade que se celebrava.”⁶⁷⁵

Foi a celebração e a efectivação — para muitos também uma provocação — de um novo paradigma cultural. Mais eclético, com contaminações várias vindas das artes visuais, literárias e performativas, mais ligeiro e hedonista, o regresso da artisticidade e o fim de uma moral holística e de

⁶⁷³ *Idem*, p.77

⁶⁷⁴ *Idem*

⁶⁷⁵ Manuel Graça DIAS, in Jorge FIGUEIRA, *Reescrever o Pós-Moderno*, Porto, Dafne Editora, 2011, p.63

um desenho “ético”, e no limite, o fim das “certezas”. A introdução do catálogo da exposição explicita que,

*“Depois do Modernismo é para já um formulário de cinco pertinentes questões, a que procuramos dar resposta prática e teórica, mesmo que inconclusiva: — Saber até onde a ‘modernidade’ esgotou, ou não, a sua energia avassaladora e se resume hoje a um conceito vazio de conteúdo, pronto a ser utilizado para significar tudo e nada; - Saber se em Portugal têm lugar formas de expressão artística que possam integrar a amplitude e ambiguidade de uma noção como é a de pós-modernidade; — Saber se é possível estabelecer pontes de entendimento entre campos diversos, frequentemente afastados entre si, por acção dos mais diversos mecanismos sociais, partindo do pressuposto de que tanto o alinhamento académico como a inovação a todo o custo não constituem parâmetros aceitáveis para nenhuma das artes em presença; — Saber se os fragmentos daí reunidos poderão ajudar a delinear, não uma tendência geral, mas um estado de espírito particular; Enfim, saber onde podemos estar quando tudo levar a crer que já não estamos em parte alguma.”*⁶⁷⁶

Entre os diversos motivos que fazem desta exposição um evento emblemático e controverso, está a literal e manifesta cisão entre Lisboa e Porto. De acordo com Manuel Graça Dias, a facção de arquitectos do Porto convidada para expor respondeu com “um texto que tentava demonstrar que não fazia sentido falar-se em ‘depois do modernismo’ em Portugal, porque a modernidade não tinha sido cumprida no nosso país. Era uma espécie de manifesto — uma reflexão profunda sobre a história da arquitectura nacional no século XX, avançando pelos exemplos que tentaram instituir a modernidade em Portugal, mas concluindo que essa modernidade não tinha sido alcançada.”⁶⁷⁷

A exposição estava já organizada e restavam seis espaços vazios destinados às prestações do Porto quando chegou “a carta”, que acabou por ser ampliada, distribuída e exposta pelos espaços correspondentes aos arquitectos do Porto.

O espaço expositivo era composto por arquétipos de casas que definiam o corredor que os visitantes percorreriam. Dentro de cada uma destas “casas” estava a “peça” de cada um dos

⁶⁷⁶ *Depois do Modernismo*, organizado por Luís Serpa, Lisboa, 1983, p.10

⁶⁷⁷ apud Bruno MARCHAND, *Depois do Modernismo a possibilidade de tudo*, L+Arte, 2009, <<http://arquivolarte.blogspot.pt/2009/02/1983.html>> (acedido em 10.01.2015)

arquitectos convidados. A escolha da “casa” como módulo expositivo constituirá não só a efectivação da já referida subjectividade, da atenção ao “outro”, do local, do contextual e do próximo⁶⁷⁸ como materializa literalmente a ideia de Levinas de que “*the real world appears in the image as it were between parentheses.*”⁶⁷⁹ Os diversos conteúdos compartimentados eram a possibilidade encenada de “*seeing inwardness from the outside*”⁶⁸⁰, despromovendo o *centro* e dando visibilidade a várias *periferias*⁶⁸¹ “*introducing into the heart of subjectivity a radical and anarchical reference to the other which in fact constitutes the inwardness of the subject.*”⁶⁸² A este respeito e sobre este evento, Michel Toussaint reflecte que talvez “a grande conclusão seja a constatação do grande desconhecimento da nossa realidade, quer em termos de passado, quer em termos de presente, daí a necessidade de uma nova investigação histórica para apoiar uma teoria de intervenção em Portugal. O ‘de fora para dentro’ parece ser mais forte de que o ‘de dentro para dentro’”.⁶⁸³

A exposição ecléctica, festiva, provocadora e que anunciava que “a falência do verbo modernista declarou-se nos finais dos anos cinquenta, aprofundou-se nos dez anos seguintes e chegou virtualmente ao fim durante a segunda metade de setenta”,⁶⁸⁴ contrasta com a negação do Porto, numa prestação “minimalista” e, sobretudo, involuntária, que invoca um discurso de continuidade do Modernismo, descomprometendo-se da iniciativa de Lisboa: “eis porque o que produzimos não pode senão aparentemente ou artificialmente incluir-se nas mesmas coordenadas.”⁶⁸⁵ Esta coexistência amplia e consolida a subjectividade, a pluralidade e os antagonismos próprios da pós-modernidade. É neste sentido que a atitude do Porto se inscreve (mesmo que contra as suas intenções), ela própria, no

⁶⁷⁸ Ver nota 672

⁶⁷⁹ *apud* Homi BHABHA, *The Location of Culture*, *op.cit.*, p. 22

⁶⁸⁰ Emmanuel, LEVINAS, *Reality and its Shadow in Collected Philosophical Papers*, Dordrecht, Martinus Nijhoff Publishers, 1987, p.11

⁶⁸¹ Na entrevista de Jorge Figueira, Manuel Graça Dias refere-se a uma mesa redonda onde estava como interveniente e foi confrontado por Tomás Taveira, da audiência, sobre porque é que este não tinha sido convidado para Depois do Moderno. A esta questão, José Manuel Fernandes, que também estava na mesa, responde dizendo que a comissão organizadora tinha entendido não convidar os “tubarões da arquitectura”. In Jorge FIGUEIRA, *Reescrever o Pós-moderno*, *op.cit.*, p.65

Também José Manuel Fernandes, no catálogo do *Depois do Modernismo*, no texto que acompanha a sua contribuição refere que “A orientação que gerou a seleção de imagens a apresentar no diaporama que acompanha a exposição, consistiu em procurar dar a conhecer obras menos célebres, mas julgadas mesmo assim dignas de um registo, e ao mesmo tempo em evitar os lugares comuns e as celebridades estafadas. Outro aspecto também seguido: colocarmo-nos numa leitura regional, procurando proporção justa entre trabalhos exteriores a Lisboa e Porto e as influências sempre intensas destes polos sobre as restantes áreas do País.” In *Depois do Modernismo*, *op. cit.*, p.33

⁶⁸² *apud*, Andrew GIBSON, *Postmodernity, Ethics and the Novel: From Leavis to Levinas*, Londres e Nova Iorque, Routledge, 1999, p.197

⁶⁸³ Michel TOUSSAINT, *Uma Exposição como Projecto*, *Jornal dos Arquitectos*, 16-18, pp s1, s4 e s5, Março, Abril e Maio de 1983, p.s5

⁶⁸⁴ Luís SERPA e Comissão Executiva, *Depois do Modernismo*, *op. cit.*, p.11

⁶⁸⁵ Adalberto DIAS, Alcino SOUTINHO, Alexandre A. COSTA, Álvaro SIZA, Domingos TAVARES, Eduardo Souto MOURA, Sérgio FERNANDEZ, in *Depois do Modernismo*, *op. cit.*, p.128

“inadequado”⁶⁸⁶ panorama pós-moderno dentro de uma exposição que já o era, de facto. A constatação é feita por Siza Vieira, em 2007, quando diz que “Pós-modernos somos todos.”⁶⁸⁷

Jorge Figueira explica a relutância do Porto a uma certa e determinada linguagem pós-moderna, remetendo-se para os anos 60 na América e para a chamada Arte Minimalista e para a Pop Art. Há uma similitude entre a Pop Art e a Arte Minimalista na América, embora sejam objectos completamente diferentes — sendo a Pop Art a vibração das imagens e sendo o minimalismo a vibração das não-imagem — mas no fundo há uma afinidade temporal. Nos anos 60 e na crítica ao expressionismo surge a alteração do papel do espectador: quem está a ver a obra, o receptor, é que decide. Por outras palavras, tanto a Pop Art como o Minimalismo dizem “nós não queremos saber, vocês é que nos dizem o que é que isto é”. Portanto, o artista desaparece tanto na Pop Art como no Minimalismo. O artista deixa de ter o guião e de ter o sacrifício de ter desenhado. É o objecto. O artista desaparece, deixando para quem vê decidir o que é que aquilo significa; O que é que significam as luzes, ou que é que significa o *hambúrguer*.⁶⁸⁸

Em sentido figurado, Jorge Figueira coloca a Casa das Artes e a obra de Eduardo Souto Moura desse período como sendo o lado Minimalista e sendo a Pop Art o que acontece em Lisboa. Também Siza estabelece uma relação, não tanto com as imagens, mas com uma ideia que se pode chamar fenomenológica dos sítios e das pedras e das pré-existências e dos valores tácteis da arquitectura. De uma experiência pessoal dos percursos e aí também faz um certo *ajournamento*, um certo *up to date* de uma cultura que vem do arquétipo, vem dos anos 60. De alguma forma, eles encontram a sua permeabilidade e a sua relação com o mundo contemporâneo que não passa pelo lado mais visualista e mais “comercial” e mais anglo-saxónico que acontece no mundo de Lisboa, nomeadamente no Tomás Taveira ou no Manuel Vicente.⁶⁸⁹

O relativismo imperou em *Depois do Modernismo* e todo o processo esteve envolto em polémica, o que leva Bruno Marchant a referir que “[a] contestação a Depois do Modernismo será muito provavelmente a sua maior prova de sucesso.”⁶⁹⁰

Sobre um dos colóquios, Manuel Graça Dias conta: “Foi no anfiteatro da Escola de Belas Artes. Lembro-me que na primeira fila, na assistência, estava o Tomás Taveira preparado para a ‘porrada’, de óculos escuros e com montes de papéis na mão. Lá atrás estava o Domingos Tavares. Lembro-me

⁶⁸⁶ ver nota 672

⁶⁸⁷ Álvaro Siza VIEIRA, in entrevista de Jorge FIGUEIRA, *Reescrever o Pós-Moderno*, op. cit., p.22

⁶⁸⁸ Entrevista a Jorge FIGUEIRA, ver no Anexo.

⁶⁸⁹ Entrevista a Jorge FIGUEIRA, ver no Anexo.

⁶⁹⁰ Bruno MARCHAND, op. cit.

das intervenções dos dois: [...] o Taveira que sentiu não estar a ter legitimação na área que entendia que se inscrevia; e o Domingos que vinha com a mensagem do ‘grupo do Porto’, que tinha enviado aquele manifesto e não tinha comparecido, mostrando um sobranceiro desprezo sobre a temática e sobre o modo como estava organizada.”⁶⁹¹

Também Rui Mário Gonçalves mostra a sua indignação no artigo “Carta de Lisboa: Bad Painting, Bad Criticism”: “Confessadamente, os termos “depois do modernismo”, foram adoptados pela sua ambiguidade. Digamos: por oportunismo. A exposição apresentou-se como um signo vazio esperando que, com as reacções do público, ela se tornasse significativa. Queria a exposição ser utilizada para significar tudo e nada?”⁶⁹²

No mesmo artigo, Rui Mário Gonçalves é crítico, também, em relação à imagem escolhida para promover o evento; um fragmento de uma coluna arquitectónica clássica na capa do catálogo e outra coluna partida ao meio pelo título do evento com as palavras “Depois do Modernismo” nas brochuras da exposição. “Veio-se a saber, pela voz dos artistas, zelando pelo que julgam ser a mensagem da sua obra, que não é a coluna inútil que importa, mas o facto de ter sido partida [...]. É com a acção iconoclasta que se identificam. Fica-se espantado que cinquenta arquitectos (alguns dos quais professores) e dezasseis artistas plásticos (diplomados?) sejam tão pouco conhecedores dos elementos estruturais da história da arte, em especial a da modernidade de que se apresentam como juízes.”⁶⁹³

A organização de “Depois do Moderno”, assume uma posição discutível, incompleta e até tendenciosa, mas esclarece que as suas escolhas incidiam sobre as interrogações, reflexões e apostas dos tempos daquela altura.⁶⁹⁴ Esta exposição, assumidamente pós-moderna é, por isso, inconclusiva por natureza, relativista e subjectiva. A coluna partida e o facto do mais importante ter sido o acto de a partir é *porque sim*. “É uma atitude muito mais criativa que isso, e de recusa principalmente”⁶⁹⁵ diz Graça Dias, condição que corroborada por Michel Alves Pereira que esclarece sobretudo que “Recusámos muito fortemente todos aqueles que não sentem que o tempo passou desde o heroísmo

⁶⁹¹ Manuel Graça DIAS, in Jorge FIGUEIRA, *Re-escrever o Pós-Moderno*, op. cit., pp.65, 66

⁶⁹² Rui Mário GONÇALVES, *Carta de Lisboa: Bad Painting, Bad Criticism*, in *Colóquio Artes*, Nº 56, 1983, pp.64, 65

⁶⁹³ *Idem*, p.65

⁶⁹⁴ Michel Alves PEREIRA, *Uma Exposição de Arquitectura*, in *Depois do Modernismo*, p.32

⁶⁹⁵ Manuel GRAÇA DIAS, *Moderno, funcional, e depois*, in *Jornal dos Arquitectos*, 16-18, pp s1, s4 e s5, Março, Abril e Maio de 1983, p.55

moderno dos anos 40/50 em Portugal. Hoje não é ontem, daqui o nosso sentimento de que a modernidade contemporânea pode ser ‘Depois do Moderno’.”⁶⁹⁶

A coluna partida, para além desse acto de recusa, é também um “nós não queremos saber, vocês é que nos dizem o que é que isto é.”⁶⁹⁷ Esta atitude vem reflectir também a saturação do “duplo limite da moralidade/responsabilidade social *versus* falta-visão-crítica-da-realidade/falsa-visão-científica.”⁶⁹⁸

A moral modernista é rejeitada em prol da celebração do lirismo, da artisticidade, da superficialidade e do subjectivo, como, aliás, apregoam os GNR em 1986 — “Efectivamente gosto de aparência / Imponente ou inequívoca / Aparentemente sem moralizar”⁶⁹⁹ ou mesmo os BAN em 1988 — “Dá-me um irreal, um imaginário... dá-me um irreal/[...] Não me dês moral... dá-me irreal ideal social popular avançado.”⁷⁰⁰

É tendo esta conjuntura em consideração, que Jorge Figueira se refere à *viragem pós-moderna* em arquitectura em Portugal, que aconteceu a diferentes velocidades⁷⁰¹ e intensidades, não sem se referir, imediatamente, a uma *viagem pós-moderna*, sublinhando mesmo “a revelação de uma *viagem pós-moderna* — mais do que qualquer *viragem*.”⁷⁰² Salvaguardando a subjectividade deste pós-modernismo, refere um texto de Manuel Graça Dias onde “o ‘seu’ pós-modernismo repercute a história de miscigenação de Portugal, a viagem e o conflito: África por Pancho, Macau por Manuel Vicente, as casas pelos emigrantes.”⁷⁰³

São esta(s) viagem(ens) pós-moderna (s) e este localismo relativamente desterritorializado e internacionalista que dão aso a que fenómenos tão díspares como a arquitectura de Pancho Guedes, de Manuel Vicente, de Tomás Taveira, a Escola de Lisboa, a Escola do Porto e a Casa do Emigrante possam coexistir.

Para Jorge Figueira a viagem de Pancho para Moçambique e a viagem de Manuel Vicente para Macau não são com a intenção de fazer uma ruptura, ambos estão cansados da arquitectura moderna e, portanto, eles não querem virar de página, querem escrever mais páginas⁷⁰⁴. Embora estes dois

⁶⁹⁶ Michel Alves PEREIRA, *op. cit.*, p.32

⁶⁹⁷ ver nota 689

⁶⁹⁸ Michel Alves PEREIRA, *O Moderno e o Pós-Moderno na Arquitectura*, in *Depois do Modernismo*, p.29

⁶⁹⁹ GNR, *Efectivamente*, 1986

⁷⁰⁰ Ban, *Surrealizar*, 1988

⁷⁰¹ Jorge FIGUEIRA, *Reescrever o Pós-Moderno*, *op. cit.*, p.07

⁷⁰² *Idem*, p.08

⁷⁰³ Jorge FIGUEIRA, *Periferia Perfeita – A Pós-modernidade na Arquitectura Portuguesa anos 1960-1980*, *op. cit.*, pp.191, 192

⁷⁰⁴ Jorge FIGUEIRA, entrevista, ver no Anexo.

arquitectos tenham tido impactos distintos na arquitectura portuguesa de década de 80, há na obra de ambos, mais do que uma *ruptura*, uma *recusa*, a mesma que grassou em “Depois do Modernismo”.

A viagem de Manuel Vicente não é em busca de sentido, mas para criar mais sentido. Ou seja, ele não quer descobrir a verdade, ele quer, exactamente voltando atrás, entrar num mundo relativo onde as verdades se podem suceder em forma de viagem. Jorge Figueira entendeu as figuras de Manuel Vicente e Pancho Guedes, nas suas experiências globais/internacionais, como fundamentais para dar um retrato extremado, ecléctico e onírico daquilo que entendeu e como imaginou essa ideia do pós-modernismo em Portugal. Constatando que aquilo que eles fazem — seja, literalmente, indo para fora, seja depois nas suas obras, por muita antipatia, exposta ou em reacção à arquitectura moderna — é experimentar o maior número de coisas que se pode imaginar. Por isso é que o Pancho fazia aquela coisa louca de dizer “eu tenho 25 estilos” e depois diz-me “ai eu descobri mais dois estilos na gaveta”. Não é uma viragem no sentido de dizer “eu descobri uma nova fonte ou uma nova frente”. Não, eles sabem que não é possível isso, e por outro lado, estão essencialmente interessados em experimentar à desmesura até ao limite das forças deles as várias possibilidades que existem.⁷⁰⁵

Estes são alguns dos sinais de uma redefinição de Portugal que começa a acontecer num território indefinido no nosso, também indefinido, contexto de pós-modernidade. Boaventura Sousa Santos questiona não só “se podemos pensar e agir a pós-modernidade numa sociedade semiperiférica mas sobretudo se podemos pensar e agir pós-modernamente.”⁷⁰⁶ Enquanto que Jorge Figueira refere a coincidência de os anos 80 serem “marcados por um período pós-revolucionário, por um período de estabilização democrática, ao mesmo tempo que se faz sentir um fenómeno que se chama pós-modernismo.”⁷⁰⁷

É sobre e com esta indefinição que os Heróis do Mar começam «O Inventor» (1987): “É muito difícil dar a entender o que é Portugal”. Num rescaldo pouco recente do 25 de Abril, em que se podia ser nacionalista, mas a palavra “Pátria” era inaceitável, os Heróis do Mar surgem em 1981. Com o seu estilo “nacionalista progressivo” feriram muitas susceptibilidades, ao mesmo tempo que

⁷⁰⁵ Jorge FIGUEIRA, ver em anexo, p.13

⁷⁰⁶ Boaventura de Sousa SANTOS, *op. cit.*, p.93

⁷⁰⁷ Jorge FIGUEIRA, in Pedro BAÍA, *Anos 1980 com a cumplicidade de Paulo Varela Gomes e Jorge Figueira*, Porto, Circo de Ideias, 2012, p.17

deram um significativo avanço no *Pop Rock* português, “Não sei se eram os Heróis do Mar que estavam à frente ou se era Portugal que estava um bocadinho atrás.”⁷⁰⁸

Na verdade, o já referido desfasamento não se fica pela esfera social, é também político. O momento em que o radicalismo político combinou grandes ideologias revolucionárias colectivas, que aconteceu nos anos 60 no centro da Europa, só a partir do período pós-revolucionário é que se manifesta em pleno Portugal, num período em que certos tipos de radicalismo eram já um pouco anacrónicos.⁷⁰⁹



106. «Amor», Heróis do Mar, 1982

⁷⁰⁸ António José ALMEIDA, *Amor — Heróis do Mar: 30 anos*, reportagem TVI24, 2012, in <<https://www.youtube.com/watch?v=P1FToXtqBa0>> (acedido a 12.06.2017)

⁷⁰⁹ “A política portuguesa está fortemente radicalizada a partir dos anos sessenta até à revolução, quando ainda não há fenómenos de massificação capazes de levar esse radicalismo além das formas mais tradicionais das lutas operárias e camponesas; quando a sociedade urbana se massificou, ou pelo menos quando há uma cultura de massa que exprime os anseios desses novos grupos emergentes, isso ocorre no interior do espírito individualista dos anos oitenta, quando a energia coletiva da transformação revolucionária já não parecia mais que um disco antigo.” in Luís TRINDADE, *op. cit.*

É por esta razão que os Heróis do Mar foram polémicos e se viram privados de todos os concertos e actuações abaixo do Tejo: “O grande empregador de concertos naquela altura eram as Câmaras Municipais, ou seja, naquela altura todas as Câmaras Municipais eram mais ou menos da mesma cor política.”⁷¹⁰ Mal interpretados e chamados de fascistas, encontraram um Portugal que não estava disponível nem com sentido de humor para uma ironia e subversividade envoltas em símbolos da Pátria. “As pessoas baralharam tudo.”⁷¹¹

A *viagem* pós-moderna continua e a banda dá a volta por cima de toda esta celeuma criando um unânime superêxito, disco de platina, «Amor» em 1982. Foi das primeiras, senão mesmo, a primeira banda portuguesa que se preocupou com visual e com a sua imagem global.



107. capa do *single* «Amor», Heróis do Mar, 1982



108. Padrão dos Descobrimentos, Cottinelli Telmo, 1939-60

“Achamos que o vídeo foi apenas um complemento perfeito e ideal para a canção que depois, realmente, as imagens vieram, apenas e só, acrescentar-lhe, dar-lhe ainda mais força e levantar ainda mais polémica.”⁷¹² O *videoclip* de «Amor» é filmado no Mosteiro dos Jerónimos, “Nos Jerónimos, é óbvio”,⁷¹³ numa frenética performance, onde o grupo está vestido com indumentárias que evocam os pescadores de Peniche e da Nazaré, “Já não me lembro porque é que isso foi ali parar, mas porque

⁷¹⁰ António José ALMEIDA, *Amor — Heróis do Mar: 30 anos, op. cit.*

⁷¹¹ António PINHO, *Idem*

⁷¹² Tó Zé BRITO, *Idem*

⁷¹³ Rui Pregal da CUNHA, *Idem*

achávamos que ficava bem”⁷¹⁴, com boinas bascas, porque “Eu adoro boinas bascas, eu adoro chapéus, eu sempre gostei de chapéus e eu sempre gostei de sentir coisas na cabeça, não me perguntem porquê.”⁷¹⁵ A contracapa do disco era “um amontoado de corpos masculinos, de capas vermelhas e isso... é uma espécie de uma versão estranhíssima do Padrão dos Descobrimentos.”⁷¹⁶

A construção daquilo que Jorge Figueira denominou de “portugalidade pós-nacionalista” tem a si intrínseco um absoluto descomprometimento: “Fora dos Partidos, fora do Estado, fora da Igreja, passamos uma imagem de amor à Pátria.”⁷¹⁷ Tal como Manuel Vicente procurava produzir sentido em vez de procurar sentido, também os Heróis do Mar se esmeraram em experimentar todas as possibilidades ao seu alcance, até ao limite.

E começa assim a desabrochar na cultura *pop rock*, o mesmo que já se evidenciava na arquitectura e que se começa, também a manifestar na televisão e nas restantes áreas culturais do país. Trata-se da elaboração de uma imagem forte, mas “desideologizada”, para onde convergem elementos de contextos distintos, inesperados e por vezes inconciliáveis à primeira vista, e cujo fim último é, essencialmente, a composição da *imagem*, por mais insólito que possa ser o resultado.



109. «Amor», Heróis do Mar, 1982

⁷¹⁴ *Idem*

⁷¹⁵ *Idem*

⁷¹⁶ *Idem*

⁷¹⁷ Pedro Ayres MAGALHÃES, *Idem*

A imagem é assim, porque sim. Só e apenas. Ou, nas palavras de Rui Pregal da Cunha, “porque achávamos que ficava bem”. Manuel Taínha define a situação assim: “Estou é em crer é que o Pós-modernismo não passa de uma porta pintada na parede.”⁷¹⁸

A bandeira de Portugal atirada no vídeo de «Amor», como se fosse uma lança e, depois, espetada no chão a esvoaçar, virada ao contrário é, segundo Pregal da Cunha, “a bandeira virada ao contrário, espetada, no solo, eu acho que é nitidamente um ponto de exclamação”⁷¹⁹, na opinião de Pedro Ayres Magalhães “A bandeira ao contrário já se sabe que é sinal de socorro, não é?”⁷²⁰ e “Mais um quadro.... isto é mais um quadro”⁷²¹ por Carlos Maria Trindade.

A imagem é uma obra aberta que deixa o espectador à vontade para ver nela o que ele melhor entender, e isto é profundamente pós-moderno. São tudo portas pintadas na parede, “e não me perguntem porquê.”⁷²²

5.3. Videoclip, Cultura Audiovisual e a Emergência de novas formas de Espaço Público em Portugal

A pós-modernidade em Portugal, de acordo com Jorge Figueira, dá-nos os instrumentos e a atmosfera necessários para recuperar o tempo perdido português, “[e] é também por isso que há um encontro mais fácil da arquitectura com a rua e com os *media*: o discurso em voga é essencialmente construtivo, optimista, mais do que “crítico”. E portanto, em sintonia com a ideia de re-identificação do país.”⁷²³ É neste contexto, e respondendo à sua própria pergunta⁷²⁴ que Boaventura de Souza Santos refere que “os artefactos da cultura pós-moderna entram diariamente em nossas casas por

⁷¹⁸ *apud*, Jorge FIGUEIRA, *Re-escrever o Pós-Moderno*, *op. cit.*, p.191

⁷¹⁹ Rui Pregal Da CUNHA, *Amor — Heróis do Mar 30 anos*, *op.cit.*

⁷²⁰ Pedro Ayres MAGALHÃES, *Idem*

⁷²¹ Carlos Maria TRINDADE, *Idem*

⁷²² Rui Pregal da CUNHA, *Idem*

⁷²³ Jorge FIGUEIRA, *in* BAÍA, *op. cit.*, p.20

⁷²⁴ Ver nota 706

múltiplos canais de informação e até se dirá que a nossa capacidade para gerir ou para atenuar a sua penetração é menor que a dos habitantes das sociedades centrais por não termos as resistências modernas tão desenvolvidas quanto eles”,⁷²⁵ acrescentando ainda, que a sociedade portuguesa tem diversas e específicas características “pré-pós-modernas” que nos distinguem dos países centrais e que podem trazer uma nova contribuição ao paradigma emergente da pós-modernidade.⁷²⁶ Ideia que é insinuada em “O Inventor”: “Portugal tem muita gente, muita tradição/ E o que tem de mais diferente é o português.”

Os Heróis do Mar integram esta tradição, a portugalidade e toda a nossa ruralidade com um *pop rock* de vanguarda. As calças dos pescadores da Nazaré estão para os Heróis do Mar como as caixas de sabão *Brillo* estão para Andy Warhol. “A ‘cultura popular’, tradicionalmente na periferia da ‘alta cultura’, toma agora o espaço do centro.”⁷²⁷ Isto acontece, precisamente, quando os pauliteiros de Miranda são trazidos para as pistas de dança do Frágil, da mesma forma que a banda — “nós éramos uns meninos da cidade”⁷²⁸ — aterram com o seu espectáculo ecléctico-vanguardista em festas de romaria do interior de Portugal:

“Quando começámos, os únicos sítios que havia para tocar eram festas. Então nós íamos tocar às festas da aldeia, não é? Portanto, está a criança como está a *teenager*, como está o fã, a avó, o avô, a mãe, o tio... aquela gente toda. E havia ali muita gente que estava ali de braços cruzados a olhar para nós... não é?... Tipo.... aquilo era... Tínhamos aterrado de Marte.”⁷²⁹

A este respeito, Pedro Ayres Magalhães esclarece que “Não havia a cultura do *videoclip*, não é? As pessoas não conheciam qual era a atitude que deviam ter quando viam uma banda, não percebiam se era dançar, se era olhar....”⁷³⁰, situação que podemos comprovar no próprio videoclip dos UHF, “Rua do Carmo” (1981).

O vídeo consiste na actuação da banda, numa montra, na própria Rua do Carmo. A reacção dos transeuntes é de desajuste e/ou estupefacção. A ruralidade e o desfasamento eram uma realidade também urbana, na década de oitenta, na nossa “pré-pós-moderna” Lisboa:

⁷²⁵ Boaventura de Sousa SANTOS, *op. cit.*, pp.93, 94

⁷²⁶ *Idem*, p.99

⁷²⁷ Jorge FIGUEIRA, *Periferia Perfeita – A Pós-modernidade na Arquitectura Portuguesa anos 1960-1980*, *op. cit.*, p.96

⁷²⁸ Rui Pregal da CUNHA, *Heróis do Mar 30 anos*, *op. cit.*

⁷²⁹ Paulo Pedro GONÇALVES, *Heróis do Mar 30 anos*, *op. cit.*

⁷³⁰ Pedro Ayres MAGALHÃES, *Heróis do Mar 30 anos*, *op.cit.*



110. «Rua do Carmo», UHF, 1981

A cidade é um espaço muito pouco representado no *videoclip* nacional da década de oitenta. Os *videoclips* portugueses desta década são todos eles feitos com muito poucos recursos, a maioria filmada em estúdio (ou num quarto, ou numa garagem). Os vídeos gravados no exterior são praticamente todos filmados no mesmo lugar — e sem sair desse lugar —, com muito poucas variações e quase todos sem narrativa.

Embora num formato, ainda, incipiente, o *videoclip* é um dispositivo que vem marcar uma “viragem” neste período. É a emergência de uma cultura audiovisual até aqui praticamente inexistente em Portugal. E que revela, também e porém, novas formas de espaço público — dentro de portas —, mas sobretudo novas formas de estar e de vivenciar este espaço público.

Na sua investigação sobre o Serviço ACARTE na Fundação Calouste Gulbenkian na década de oitenta, Ana Bigotte Vieira refere que “uma série de novas sociabilidades que têm lugar em recém-

abertos *espaços públicos dentro de portas*, sejam estas portas a cerca do parque Gulbenkian, a pala do Centro de Arte Moderna, as portas de vidro do Amoreiras ou a porteira da discoteca Frágil. Em suma, que acontecem em lugares de um complexo exibicionário que interessaria pensar em relação.”⁷³¹

A nova cultura do audiovisual surge em simultâneo com uma nova urbanidade. A década de oitenta é um período de liberdade, de descompressão política, de emancipação, e também de liberdade para *consumir*. E é sobre esta democratização do consumo e dos referidos *espaços públicos dentro de portas* que é relevante referir alguns *videoclips* que ilustram temas do início da década de oitenta. A intermitência entre uma pista de carrinhos de choque, uma esplanada e um ringue de patinagem em “Olha o Robot” (Salada de Frutas, 1981), as imagens de um Jardim Zoológico em “O Corpo é que Paga” (António Variações, 1983), o Jardim do Príncipe Real em “Cristina (A Beleza é Fundamental)” (Roquívários, 1982) ou cenas de praia passadas na Trafaria intercaladas com um combate de boxe na associação recreativa Lisboa Clube Rio de Janeiro em “Dunas” (GNR, 1985) vêm contaminar o público e o seu espaço, deixando-se, também eles (estes audiovisuais) influenciar pela liberalização de um certo hedonismo e cosmopolitismo, que nesta altura são inaugurados e alargados a uma faixa social mais vasta, o que é novo. Ana Bigotte Vieira contextualiza esta nova realidade deste modo, “talvez se desenhasse um mapa em que supermercados e hipermercados [...], terras ocupadas (que se pensaria característicos do PREC), museus, fábricas, praças, discotecas, praias e comboios suburbanos longe de pertencerem a realidades e tempos distintos, se cruzariam – dando a ver espaços habitados e utilizados por determinados grupos, classes, segmentos da população... e momentos em que estas distinções se esbateriam.”⁷³²

⁷³¹ Ana Bigotte VIEIRA, *No Aleph para um olhar sobre o Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian entre 1984 e 1989*, Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação, FCSH/UNL, 2016, p.79

⁷³² *Idem*



111. «Olhó Robot», Salada de Frutas, 1981

“Olha o Robot/
É pró menino e prá menina, olhó/
Trabalha muito e gasta e pouco, olhó/
É muito útil pra quem manda, olhó”



112. «O Corpo é que Paga», António Variações, 1983

“Quando a cabeça não tem juízo/
 Quando te esforças mais do que é preciso /
 O Corpo é que paga/
 O Corpo é que paga/
 Deix’ó pagar/ Deixa’ó pagar /
 Se tu estás a gostar/
 [...] Deix’ó Sofrer/Deix’ó sofrer/
 Se isso te dá prazer”



113. «Cristina (A Beleza é Fundamental)», Roquivários, 1982

“Cristina não vais levar a mal/
 Mas Beleza é Fundamental/
 Cristina não vais levar a mal/
 Mas beleza é fundamental/
 [...] Hoje tu não precisas de protecção/
 És dona de ti mesma/
 Já não tens que ter medo da escuridão/
 Nem de te deitares cedo.”



114. «Dunas», GNR, 1985

“Dunas, são como divãs/
 Biombos Indiscretos, de alcatrão sujos /
 Rasgados por cactos e hortelãs/
 Deitados nas Dunas... alheios a tudo/
 Olhos penetrantes, pensamentos lavados/
 Bebemos nos lábios, refrescos gelados/
 Selamos segredos/ Saltamos rochedos/
 Em câmara lenta como na TV/
 Palavras a mais na idade dos porquês.”

O *videoclip* vem, não só demonstrar uma nova forma de estar, mas também ajudar a implementá-la. Consumismo, hedonismo e emancipação estão presentes em qualquer um dos temas supracitados, assim como nas suas representações em formato *videoclip*.

5.4. Universo da Imagem e Geografias pós-modernas, Viagem(ens) a uma outra Urbanidade

Jorge Figueira refere que “a arquitectura portuguesa, como a cultura portuguesa, alimenta-se muito da luta contra o fascismo. Nos anos 80 tenta-se sair do discurso do anti-discurso e criar um discurso a favor de qualquer coisa.”⁷³³

A verdade é que o fascismo tinha acabado, e permanecer a ressonância ou a sombra do anti-fascismo, quando ele já não existia, de facto, era um anacronismo. E portanto, não há nuances no anti-fascismo, o anti-fascismo era, ou é o guião da prática cultural, como foi até então, ou então deixava de ser. E deixando de ser, o que aparece é o mundo tal como aparecia. Com a televisão, com os *videoclips*, com a música, com a mundanidade. A questão do mundano é importante, porque se passava, de facto uma visão em que tinha de haver um sacrifício pessoal — no sentido da produção colectiva de qualquer coisa, nem que fosse derrubar o regime — para uma visão em que o prazer, a noite, a mundanidade e o superficial, por mais estranho que isso possa parecer, era a grande novidade. De alguma forma as pessoas estavam-se a libertar do fascismo, mas também da disciplina do comunismo.⁷³⁴

A cultura do *videoclip* desvenda um novo tipo de discurso e fomenta um determinado tipo de comportamento na esfera do público. E se *videoclip* era um campo ainda com muito por desbravar

⁷³³ Jorge FIGUEIRA, in Pedro BAÍA, *op. cit.*, p.18

⁷³⁴ Jorge FIGUEIRA, entrevista, ver no Anexo.

em Portugal⁷³⁵, será também um dos mais evidentes lugares onde um “anti-discurso” ou um “discurso a favor de qualquer coisa” pode acontecer. Manuel Graça Dias discorda da tese de Darryl Zanuck que, no contexto da cidade, distingue *recreio* — actividade onde se participa, de *entretenimento* — actividade que é proporcionada. O seu ponto de vista diverge, defende que o espectáculo — o entretenimento — , acidental ou organizado, pressupõe a interpelação social, pelo que envolve sempre a presença de outros e que faz com que nunca se esteja só, “está acompanhado (vê ‘ao mesmo tempo’) e pode comentar, corrigir, ser corrigido, formular opiniões, receber ecos, respostas, aumentar a dimensão das dúvidas, crescer em capacidade crítica ou maravilhar-se com os outros.”⁷³⁶ O que, em parte, efectiva o facto de o entretenimento *sobre* ou *na* cidade, ser também ele, *cidade* — como aqui já foi citado no Capítulo I.III., “*we can’t have the real New York without films about New York*”⁷³⁷.

No fundo, o *videoclip* é um espaço onde se permite ser-se *punk*, *rockabilly*, *queer*, *funk*, *disco* ou outra coisa qualquer.

E da mesma forma que Nova Iorque, Las Vegas e outras representações de cidade entraram pelo *videoclip* dentro, também o *videoclip* invadiu o imaginário urbano e arquitectónico, contaminou-os, influenciou o projecto, a construção, a imagem, o ritmo, a forma de estar dentro, a forma de os ver e a forma de habitar a cidade.

Nas palavras de Manuel Vicente, “É preciso que as coisas cantem, não é?”⁷³⁸ Tomás Taveira constata que “o corpo entra na arquitectura pela primeira vez com a revolução POP e algumas coisas transportáveis pelo corpo acabam por passar de uma maneira quase mimética para a arquitectura... e mediática, é óbvio. Portanto, aparece o mundo da cor e muita vibração e muita pintura. Tudo serve para animar uma fachada, tudo serve para animar uma loja, tudo serve para animar um espaço que de alguma maneira pode servir as coisas mais diferenciadas. Portanto, o Pop, visto desta maneira, [...] a utilização de circunstâncias que as pessoas usavam e que eram populares para a arquitectura acaba por invadir de uma forma avassaladora, mesmo edifícios que teoricamente eram muito respeitáveis.”⁷³⁹

Manuel Vicente faz uma apologia, muito deste tempo, de uma arquitectura que, tal como a imagem vídeo, não é estática: “Há um lado que sempre me desagradou dos meus colegas [...] que é

⁷³⁵ ver nota 730

⁷³⁶ Manuel Graça DIAS, *Manual das Cidades*, Lisboa, Relógio d’Água Editores, 2006, p.15

⁷³⁷ ver nota 195

⁷³⁸ Manuel VICENTE, *A Macau de Manuel Vicente*, Documentário, RTP, 2012, in <https://www.rtp.pt/play/p3733/a-macau-de-manuel-vicente> (acedido a 27.07.2017)

⁷³⁹ Tomás TAVEIRA, *Magazine de Arquitectura e Decoração — Tomás Taveira*, RTP2, 1993 in <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/tomas-taveira/> > (acedido a 27.07.2017)

aquela ideia de a linguagem vossa cinematográfica “freeze” de congelar ou o parálítico e há muitos arquitectos que a obra quando fica feita ficasse do parálítico. [...] e eu sou muito inimigo da congelação, do parálítico. As coisas têm de viver, têm de ter vida, têm que vibrar, têm que vibrar com as estações, com as horas do dia, com os estados íntimos, com o *mood*. As pessoas não são para as coisas as coisas é que são para as pessoas.”⁷⁴⁰

É neste contexto que Ana Bigotte Vieira sublinha a importância de,

“Estar atento às *coisas* que há, inquirindo-as nas suas causas e estas nas suas coisas, atentando nelas, inventariando-as, procurando avistar lógicas inerentes à sua suposta abundância, inegavelmente relacionada com os modelos de produção, reprodução, e de consumo. E reparando como com elas mudam gestos e hábitos, e se reformulam corporalidades[...]. E as coisas são lugares, objectos, produtos, serviços e expressões, são construídas por meio de relações de poder e, interpelando-nos, constituem-nos, moldando subjectividades. Elas são muitas vezes elas próprias e as suas imagens: a imagem que se faz de quem as possui, de quem as usa; ligar-se-ão a estilos de vida, a segmentos da população e a subculturas, dando o mote a anúncios, séries, talk-shows, telenovelas e animando filmes.”⁷⁴¹

É durante a década de oitenta que a realidade televisiva ganha relevância e surge um novo modelo de programação; mais liberal, mais diversificado, mais comercial e despolitizado, “Numa imagem já muito glosada sobre o que aconteceu à larga politização social após o PREC, os portugueses pareciam ter trocado as suas noites de militância pelos serões televisivos.”⁷⁴² E é também neste período que o aparelho televisivo começa a deixar de ser um elemento exclusivo de alguns, e passa a fazer parte de mais lares portugueses. As salas e os serões portugueses da década de oitenta aproximam-se da cultura doméstica do período pós-guerra norte-americano. Com a multiplicação de aparelhos televisivos nas casas portuguesas e com o fim da ditadura que dirigia a televisão pública, esta *janela* permitiu ter o *Mundo na Casa*⁷⁴³ mais depressa e melhor.

Há uma relação da cidade, da arquitectura e do consumo com o audiovisual que é depois devolvida numa versão compactada, ritmada e sedutora que é o *videoclip*, consagrando-o a um novo

⁷⁴⁰ Manuel VICENTE, *A Macau de Manuel Vicente*, op. cit.

⁷⁴¹ Ana Bigotte VIEIRA, op cit, pp.77, 78

⁷⁴² Luís TRINDADE, op. cit.

⁷⁴³ ver nota 395

tipo de espaço público, porque é ele (o *videoclip*) que antecede grande parte daquilo que vem a seguir. Nas palavras de Jorge Figueira, “ O *videoclip* é a última figura do mundo clássico ou a primeira figura do mundo pós-moderno [...] porque não se sabe muito bem... é as duas coisas. [...]Podemos dizer que são a última coisa do século XX [...] mas depois são o começo de tudo aquilo que acontece a seguir.”⁷⁴⁴

Em 1973, Tomás Taveira fala em Universo da Imagem como uma linguagem física capaz de percorrer os sentidos e o pensamento. Este Universo referir-se-ia a uma determinada forma de projectar a cidade que contemplasse uma estrutura poética que incluísse Ideia e Imagem, intenção e corporificação.⁷⁴⁵ Neste texto está implícita a constatação e apologia à contaminação da arquitectura e do desenho urbano pela visualidade, nomeadamente, a utilização da letra, do reclame luminoso, a substituição da tabuleta pelo pexiglass impresso, o trânsito, e uma arquitectura “de significados e como suporte de informação”,⁷⁴⁶ constituindo o centro da cidade um clímax, como Deus da ordenação e da estrutura, Totem, organizador da ordem e do caos, sintetizando,

“[A] cidade não é um ser inerte, um objecto ‘mudo’ que importa contemplar e percorrer de acordo com uma função [...] mas ao contrário, que a cidade é um organismo vivo com uma forma e constiuição permitindo a ‘mudança’ e o ‘ajustamento’, a ‘voz’ e a ‘imagem, quer seja organizada como um sistema informal quer seja o grande universo da comunicação.”⁷⁴⁷

Da mesma forma que Taveira diz que “A arquitectura deverá assumir a sua função informativa como um mass media”⁷⁴⁸, também Manuel Vicente refere que projectar

“[É] muito o prazer do texto. [...] É o prazer de escrever, de projectar, o prazer do projecto. O projecto já como o suporte do seu próprio desenvolvimento, já se sustenta a si próprio, não racionalmente, mas através da teia que se estabeleceu sobre o terreno. Mas onde depois

⁷⁴⁴ Jorge FIGUEIRA, entrevista, ver anexo

⁷⁴⁵ Tomás TAVEIRA, *Discurso da Cidade*, Lisboa, Edição do Autor, 1974, pp.31, 32

⁷⁴⁶ *Idem*, p.34

⁷⁴⁷ *Idem*, p.35

⁷⁴⁸ apud Jorge FIGUEIRA, *Periferia Perfeita – A Pós-modernidade na Arquitectura Portuguesa anos 1960-1980*, op.cit., p.184

se pode instalar facilmente numa outra *reverie*, uma outra *promenade*. As coisas são sugestões de utilizações, são suportes de invenção, são suportes de imaginação.”⁷⁴⁹

Enquanto que Taveira reclama uma “arquitectura falante”, Manuel Vicente tanto se baseia no *leitmotiv* das óperas do Wagner, como nos contos de Jorge Luís Borges , como nos filmes de Antonioni e Visconti, e dentro das Oficinas da Cem em Coloane (1985) diz “Estou aqui a achar que me posso encantar com o texto arquitectónico que aqui está. Com esta narrativa deste espaço, com esta marcação, com esta criação de signos.”⁷⁵⁰

Há em ambos uma intenção e preocupação narrativa e simbólica de comunicar, de fazer ilustrações com a sua arquitectura e de “contar histórias” com ela. Evocando histórias e percursos, Tomás Taveira explica que as formas do BNU são inspiradas numa guitarra portuguesa e fala da retórica ou o mito do Medievalismo dos guerreiros que defendem a Dama nas Amoreiras. Enquanto Manuel Vicente descreve, por exemplo, que,

“[O] Arquivo Histórico era muito o fascínio da Luz. Da luz que entrava e ia fazendo vibrar todo aquele vidro. Era uma coisa que revelava e escondia e deixa passar a luz, mas não deixa passar a vista. Era uma espécie de arquitectura maravilhosa. E portanto o que eu queria era fazer um palácio de vidro. É uma história de vidro. É uma efabulação. Este passeio pela imaterialidade, era de facto, a grande aventura pela navegação da luz.”⁷⁵¹

Para Taveira, é muito importante o momento em que descobre “*Learning from Las Vegas*” porque passou a ir a esta cidade com frequência e a retirar daí uma influência libertária muito para além da visão redutora do *kitsch*.⁷⁵² Da mesma forma que Manuel Vicente “foi procurar em Macau um contexto complacente onde precisamente se possa desvincular da cidade, onde o efectivo exercício da cidade se possa, sem escândalo maior, reduzir ao mínimo.”⁷⁵³

A viagem é a desterritorialização necessária para esta procura e experimentação de possibilidades, dos que vão e dos que não saem do lugar. E a alusão à viagem é assídua na pós-

⁷⁴⁹ Tomás TAVEIRA, *Discurso da Cidade*, Lisboa, *op. cit.*, p.31

⁷⁵⁰ Manuel VICENTE, *A Macau de Manuel Vicente*, *op. cit.*

⁷⁵¹ *Idem*

⁷⁵² *apud* Jorge FIGUEIRA, *Re-escrever o Pós-moderno*, *op. cit.*, p.147

⁷⁵³ ALMEIDA, Pedro Vieira, *apud*, Jorge FIGUEIRA, *Periferia Perfeita – A Pós-modernidade na Arquitectura Portuguesa anos 1960-1980*, *op. cit.*, p.172

modernidade portuguesa, seja quando um pé está em Braga e outro em Nova Iorque, seja quando “o vento sopra, o barco tem medo / às armas, às armas! O capitão não sabe o segredo/ às armas, às armas” ou, claro está, quando se vai “Ao Brasil, Praia e Bissau, Angola e Moçambique, Goa e Macau”. Os textos que introduzem a compilação de imagens de Macau em fotografia, desenho e colagens elaborada por Manuel Vicente, Manuel Graça Dias e Helena Resende em 1978 — “*Macau Glória- A glória do vulgar*” — intitulam-se como “Decurso de um objectivo no percurso de um objecto” ou “Convite à viagem”, revelando o passeio mundano e metafórico em que consiste a publicação. Jorge Figueira refere-se a Macau Glória como “uma espécie de *Learning From Las Vegas* transposto para Macau, através de Lisboa, ainda menos sistemático, mais livre e poético”⁷⁵⁴. A deslocação, seja de carro em Las Vegas, ou insinuada pela navegação na Macau de Manuel Vicente, é essencial para a emergência e materialização daquilo que Boaventura Souza Santos denominou por “realidades emergentes [...] realidades testemunhais, transplantadas, ou residuais.”⁷⁵⁵ No limite, tanto Las Vegas como Macau, são lugares propícios, não para encontrar sentido, mas sim para produzir mais sentido(s).⁷⁵⁶ Figueira referiu mesmo que “Macau está para o pós-modernismo de Portugal como Las Vegas para o pós-modernismo internacional.”⁷⁵⁷

Boaventura lembra que a fragmentação maior e mais destrutiva foi-nos legada pela modernidade e, portanto, “A tarefa agora é a de, a partir dela, reconstruir um arquipélago de racionalidades locais, quer existentes quer potenciais, e na medida em que elas forem democraticamente formuladas pelas comunidades interpretativas.”⁷⁵⁸

E é na procura de lugares, realidade e destas comunidades interpretativas que Tomás Taveira faz as suas incursões à América e a Cesariny, que Manuel Vicente ruma em direcção a Macau a ao universo de Jorge Luís Borges e Pancho Guedes, noutros moldes (num panorama mais pré-pós-moderno⁷⁵⁹), passeia os seus vinte e cinco estilos imersos num *muito-seu-surrealismo* em Moçambique.

José Pedro Vicente constata que “A geografia da navegação portuguesa acaba por consagrar-se em arquitectura após o desembarque em terra firme.”⁷⁶⁰ E no pós-modernismo de Portugal estas consagrações em arquitectura já não são epopeicas, são reinvenções e experiências em reacção e na

⁷⁵⁴ Jorge FIGUEIRA, *Idem*

⁷⁵⁵ *apud* Jorge FIGUEIRA, *Idem*, p.110

⁷⁵⁶ Ver nota 705

⁷⁵⁷ Jorge FIGUEIRA, *Periferia Perfeita – A Pós-modernidade na Arquitectura Portuguesa anos 1960-1980*, op. cit., p.173

⁷⁵⁸ Boaventura de Sousa SANTOS, op. cit., p.110

⁷⁵⁹ Ver nota 726

⁷⁶⁰ José Pedro VICENTE, *Decurso de um Objectivo no Percurso de um Objecto* in *Macau Glória – Glória do Vulgar*, Instituto Português de Macau, 1991, p.13

continuação da experiência moderna. Há uma procura que não consiste na busca da verdade, mas sim, olhando para trás e para a experiência moderna, entrar num mundo relativo onde as verdades se possam suceder em forma de outra(s) experiência(s).⁷⁶¹ E, como disse Jorge Figueira, “isso é uma viagem, não é uma viragem.”⁷⁶²

⁷⁶¹ Jorge FIGUEIRA, entrevista, ver em anexo

⁷⁶² *Idem*

VI. 'ARQUITECTURA EM PÚBLICO' DEPOIS DO 'VIDEOCLIP' - A IMAGEM DA CIDADE EM PORTUGAL

*Tem mil anos uma história
De viver a navegar
Há mil anos de memórias a contar
Ai, cidade à beira-mar
Azul*

«Sete Mares», Sétima Legião, 1987

6.1. Entre Próspero e Caliban: Re-invenção da Cidade entre a Lisboa94 e a Expo98

Pedro Gadanhó refere a importância de uma situação geográfica identitária na mediatização da arquitectura que, na década de 90, se depara com “idiossincrasias que abarcam o campo da imprensa e os meios sociais a que esta se dirige, bem como reflectem as condições específicas — o carácter, a história, as interacções culturais e sociais — do próprio campo da arquitectura portuguesa.”⁷⁶³

De que forma é que os *videoclips* da passada década de oitenta se reflectem e influenciam a cidade e a arquitectura deste território semiperiférico, numa década em que, em Portugal, se começa, verdadeiramente, a sentir os efeitos da globalização?

No artigo de Kimberly Holton “*Dressing for Success: Lisbon as European Cultural Capital*”, a autora refere a retórica proferida por Mário Soares da nação-estado triunfante seiscentista que na década de oitenta redescobre um caminho em direcção ao Império Europeu. Após o entusiasmo

⁷⁶³ Pedro GADANHÓ, *Arquitectura em Público*, Porto, Dafne Editora, 2010, p.23

resultante da integração do país na Comunidade Económica Europeia em 1986, Lisboa era promovida a Capital Europeia da Cultura de 1994, ano em que comemorariam os vinte anos da Revolução de Abril de 1974.⁷⁶⁴

*“Hence, L94 celebrated both the 1974 reduction of Portugal’s borders following colonial liberation and the 1986 expansion of Portugal’s sociospatial boundaries following EEC membership. This negotiation between the conflicting forces of reduction and expansion, and between national liberty and European integration, was compellingly reflected in L94 publicity and urban renewal.”*⁷⁶⁵

Lisboa 94, Capital Europeia da Cultura é a celebração da desterritorialização de um Portugal Colonial e, simultaneamente, a efectivação de uma reterritorialização no projecto europeu.

Mas a desterritorialização aqui descrita é também a desterritorialização da Lisboa “desfasada” dos anos oitenta, a do pós-25 de Abril ainda a libertar-se dos resquícios salazaristas em prol de uma reterritorialização, de uma Lisboa Capital Europeia da Cultura. Nos prósperos anos noventa, a nossa capital não só aspira a ser “europeia”, como a incluir-se e a incluir a CEE em si; “Imagine uma capital. E a Europa dentro dela. Imagine uma Europa. E toda a sua cultura. Lisboa convida.”,⁷⁶⁶ diz o *slogan* do evento. Lisboa convida a Europa e o Mundo para este grande e novo “mapa” que é Portugal na Europa.

No artigo *“Dressing for Success: Lisbon as European Cultural Capital”*, Holton refere que 1994 foi todo um ano de celebração no exercício da Capital da Cultura Europeia, o que representou uma oportunidade única para reorientar e deslocalizar a identidade nacional da sua condição semiperiférica, e direccioná-la rumo ao Centro Europeu. *“ In preparation for this national festival, Lisbon 94 organizers outfitted Lisbon in a variety of new costumes through the rhetoric of promotional discourse and the transformation of Lisbon’s urban space. ‘Costume’, in this sense, stands for the signifying practices that together endeavoured to revamp Portugal’s national identity, cultural image and geopolitical position as a member state of the European Community.”*⁷⁶⁷

⁷⁶⁴ Kimberly DaCosta HOLTON, *Dressing for Success: Lisbon as European Cultural Capital*, in *Journal of American Folklore* 111(440):173-196, 1998, p.174

⁷⁶⁵ *Idem*

⁷⁶⁶ 1994 – *Lisboa Capital da Cultura*, Diário de Notícias, 31.07.2014, in <<http://150anos.dn.pt/2014/07/31/1994-lisboa-capital-da-cultura/>> (acedido em 07.06.2015)

⁷⁶⁷ Kimberly DaCosta HOLTON, *op. cit.*, p.173

Um orçamento de 8,5 milhões de contos, mais de meio milhão de espectadores que assistiram às mais de 800 manifestações culturais, o aumento de 26% do crescimento nas dormidas de estrangeiros na cidade que acolheu 104 reuniões e congressos internacionais que deram origem a 1400 artigos na imprensa estrangeira são alguns dos números mencionados no artigo de 31/07/2014 do Diário de Notícias “1994 — Lisboa Capital da Cultura” a propósito dos vinte anos do evento.⁷⁶⁸

Deleuze e Guattari falam de um conceito de território amplo que, na sua perspectiva, diz respeito ao pensamento e ao desejo — desejo entendido aqui como uma força criadora, produtiva.⁷⁶⁹

O facto de Lisboa se “vestir”, nas palavras de Holton, para protagonizar a Sua festa e a Sua consagração, é a efectivação dessa camada que corresponde não só ao desejo mas também à sua concretização em forma de “consumo”.

O desejo implica relações contextuais que levam à criação de determinados territórios, nomeadamente o objecto ou elemento desejado e a respectiva audiência que o reconheça e legitime. “Lisboa Convida”, sobretudo, porque os convidados são esse público a quem se quer mostrar como uma Capital, Europeia e da Cultura. Quando publicita — “Imagine uma capital. E a Europa dentro dela. Imagine uma Europa. E toda a sua cultura.” — está a dirigir-se a este público, a criar-lhe uma expectativa, mas também, e sobretudo, a criar um território e um imaginário para que este mesmo público o ocupe, o consuma e por fim, o possa efectivar. Deleuze e Guattari referem que a desterritorialização provocada pelo capitalismo conduz a uma produção territorial que origina bens de consumo,

*“[C]apitalism leads Europe into a fantastic relative deterritorialization that is due first of all to city-towns ‘and that itself takes place through immanence’. Territorial produce is connected to an immanente common form able to cross the seas: “wealth in general,” “labour tout court”, and their coming together as commodity.”*⁷⁷⁰

É dentro deste âmbito que Sueli Rolnik e Félix Guattari descrevem a “cultura de massa” como uma cultura normalizada, mas que cria subjectividades várias. Na *festivalização* da cidade, tal como na cidade representada no *videoclip*, há um convite para uma suspensão da descrença, para se entrar

⁷⁶⁸ 1994 – Lisboa Capital da Cultura, op. cit.

⁷⁶⁹ apud Rogério HAESBAERT, Glauco BRUCE, A Desterritorialização na Obra de Deleuze e Guattari, GEOgraphia, Vol.04, Nº07, UFF, 2002, p.8

⁷⁷⁰ Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, What is Philosophy?, Londres e Nova Iorque, Verso, 1994, p.97

num território do imaginário, território este imbuído de matéria desejável, estetizada e consumível. Este território, tão colectivo e amplo, quanto singular e subjectivo; está *disponível a todos*, e é apreendido *individual e subjectivamente*. É a apropriação de um território *efectivo* para um singular e pessoal território *afectivo*. Tal como o *videoclip*, um dispositivo de massas, mas que acumula a possibilidade de criar atmosferas íntimas e pessoais destinadas a “provocar permanentemente surpresa e sensações, quase por via da submersão.”⁷⁷¹ As camadas de significação potenciadas pela música, pela imagem, pelo *estilo* e por uma certa estética-ideológica são promovidas pelo carácter publicitário, e portanto, pela matéria desejante na qual o *videoclip* está imbuído.

O percurso na cidade-festivalizada é, portanto, uma experiência *colectiva-individualizada*, que apela ao imaginário e ao afecto desejante subjectivo do indivíduo, como uma espécie de passeio de *walkman* (dispositivo contemporâneo do *videoclip* da década de oitenta) nos ouvidos, na *sua* cidade e com a sua própria banda sonora. É uma cápsula individual, num universo colectivo. É um *standard* personalizado, com o objectivo de fazer sonhar e de capitalizar os sonhos:

“[A] cultura de massa produz, exatamente, indivíduos; indivíduos normalizados, articulados uns aos outros segundo sistemas hierárquicos, sistemas de valores, sistemas de submissão [...]. E eu nem diria que esses sistemas são “interiorizados” ou “internalizados” de acordo com a expressão que esteve muito em voga numa certa época, e que implica uma ideia de subjetividade como algo a ser preenchido. Ao contrário, o que há é simplesmente uma produção de subjetividade. Não somente uma produção da subjetividade individuada – subjetividade dos indivíduos – mas uma produção de subjetividade social, uma produção da subjetividade que se pode encontrar em todos os níveis da produção e do consumo. E mais ainda: uma produção da subjetividade inconsciente. A meu ver, essa grande fábrica, essa grande máquina capitalista produz inclusive aquilo que acontece conosco quando sonhamos, quando devaneamos, quando fantasiamos, quando nos apaixonamos e assim por diante. Em todo o caso, ela pretende garantir uma função hegemônica em todos esses campos.”⁷⁷²

⁷⁷¹ Gilles LIPOVETSKY, Jean SEROY, *O Ecrã Global*, Lisboa, Edições 70, 2010, p.272

⁷⁷² Sueli ROLNIK, Felix GUATARI, *Micropolítica – Cartografias do Desejo*, 4ª edição, Petrópolis, Vozes, 1996, p.16

Pedro Gadanho refere-se aos meados da década de noventa, como o período em que “a arquitectura passou a ser alvo, na imprensa generalista, de um consumo associado à criação de estilos de vida e identidades.”⁷⁷³ A arquitectura e, portanto, a cidade passaram, entre as décadas de oitenta e noventa, a ser suportes através dos quais *desejos* são veiculados. É neste período que se dá uma certa “redescoberta da arquitectura como *commodity*, como bem de luxo , [que] conquistou outros media de estilo de vida e de moda, mas, de um modo mais relevante, transferiu-se também para subcampos dos *media* que habitualmente estão associados à pesquisa de tendências culturais.”⁷⁷⁴ Gadanho denomina esta situação como “efeito *Wallpaper*”, onde a arquitectura figura ao lado de outras produções culturais “que contribuem para a omnipresença da cultura visual e, naturalmente, da cultura material que se esconde por detrás da circulação obsessiva das suas imagens.”⁷⁷⁵ Como é o caso do *videoclip*.

É a cultura material que está, primeiramente, por trás do projecto de uma “Manhattan para Lisboa”⁷⁷⁶ por Manuel Graça Dias e Egas José Vieira em 1999, imediatamente seguida de uma poderosa cultura visual. Se, por um lado, o subcapítulo do livro de Pedro Gadanho subordinado a este tema se intitula “A apropriação económica da arquitectura”⁷⁷⁷, por outro lado, as imagens 3D do projecto, publicadas em vários jornais e revistas, emergem de todo um imaginário que nos inundou durante a década de oitenta. É tudo aquilo que vimos nos filmes do Woody Allen, é o Sting no «Englishman in New York», a Madonna no «Papa Don’t Preach» ou a Tina Turner no «What’s Love Got to do with it», entre outros e variados exemplos, que nos surge em 1999, maturado e devolvido sob a forma de uma Manhattan para Cacilhas. Ainda que o projecto não se tenha concretizado, o facto de ter estado tão presente na esfera pública daquele momento efectivou-o, de algum modo. Gadanho cita Ana Vaz Milheiro que expressa que, a ideia sendo sedutora, era sobretudo, uma atitude redentora por detrás da operação, redenção esta assente no contrariar de uma certa banalidade que tem caracterizado os subúrbios das grandes cidades⁷⁷⁸. É, não só, a possibilidade de se ter a realidade do *videoclip*, mas sobretudo, a oportunidade de viver no *videoclip*, *estar lá*, de facto, em Cacilhas, mas como se se estivesse em Nova Iorque. E neste sentido, o imaginário do *videoclip* projecta-se num tipo de território que Rolnik e Guattari descrevem assim:

⁷⁷³ Pedro GADANHO, *op. cit.*, p.33

⁷⁷⁴ *Idem*, p.34

⁷⁷⁵ *Idem*

⁷⁷⁶ Projecto de Grande Escala, não efectivado de Manuel Graça Dias e Egas José Vieira, promovido pelo Fundo Margueira Capital, composto por um conjunto de arranha-céus para Cacilhas, em 1999.

⁷⁷⁷ Pedro GADANHO, *op. cit.*, p.225

⁷⁷⁸ *Idem*, p.226

“O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinónimo de apropriação, de subjectivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos.”⁷⁷⁹



115. Reconversão Urbana do Complexo da Margueira, Almada, 1999, Manuel Graça Dias+José Egas Vieira



116. «Papa don't Preach», Madonna, 1986

É sobre este território que falámos em anteriores capítulos, quando foi referida a Nova Iorque de Quentin Crisp e Woody Allen, ou da Las Vegas de Bugsy Malone ou Francis Ford Coppola. Como já foi referido, na perspectiva da satisfação do consumidor não há nada que defina o que é *artificial* do que não o é, diz Baudrillard, o prazer obtido através da televisão ou desta segunda casa é experienciado como uma liberdade *real*, ninguém vê aquilo como alienação.⁷⁸⁰ A sobreposição do ideal sobre o real cria este desejado território, onde o ideal predomina e se estabelece, o que, neste contexto, e mais uma vez, faz da *Ficção* a única *Casa* verdadeiramente possível de habitar.

E é sobre este território, subjectivo, representado, afectivo, no qual o sujeito se sente “em casa”, que toda esta tese se debruça.

A primeira proposta para a divulgação do L94 consistia numa série de imagens de cadeiras desocupadas, de várias formas e feitios, em diversos cenários da cidade, evocando Lisboa como um

⁷⁷⁹ Sueli ROLNIK, Felix GUATARI, *op. cit.*, p.323

⁷⁸⁰ ver nota 427

imenso palco. Cada cadeira correspondia a uma imagem diferente, todas elas desprovidas de gente; um palco vazio, a margem do rio, uma escadaria. O texto que acompanhava as imagens eram frases como: “Estar em toda a parte”, “Estar à altura”, “Estar em maré alta”, “Estar por dentro”. A campanha foi muito mal recebida, tendo a agência publicitária responsável, recebido inúmeros telefonemas a perguntar o que é que aquelas cadeiras significavam e porque é que estavam de costas viradas para rio.⁷⁸¹

Com o pretexto de se vestir de sucesso, Lisboa quer manter a relação com o rio e com o mar, com a viagem e o seu passado glorioso, mas apagar a atmosfera deslocada, periférica e melancólica desse mesmo passado. Nas palavras de Boaventura Souza Santos, “os portugueses nunca puderam instalar-se comodamente no espaço-tempo originário do Próspero europeu. Ali viveram como que internamente deslocados em regiões simbólicas que não lhes pertenciam e onde não se sentiam à vontade. [...] com a distância de quem não é plenamente contemporâneo do espaço-tempo que ocupa.”⁷⁸² Ou, como no anteriormente referido termo de Edward Said, numa relação “contrapontual”⁷⁸³ com o seu lugar e com o seu tempo.



117. Publicidade L94, RTP, 1993



118. «If You Don't Love Me by Now», Simply Red, 1989

⁷⁸¹ Kimberly daCosta HOLTON, *op. cit.*, p.176

⁷⁸² Boaventura de Sousa SANTOS, *Entre Próspero e Caliban — Colonialismo, Pós-Colonialismo e Interidentidade*, in *Novos Estudos*, Nº66, Cebrap, Julho 2003, p.35 in <<http://novosestudos.uol.com.br/produto/edicao-66/>> (acedido a 21.10.2016)

⁷⁸³ Termo de Edward Said referido no capítulo II, ver nota 219

L94 era a oportunidade não só de regenerar a imagem e o *branding* da cidade, mas sobretudo, a possibilidade de a cidade se regenerar *de facto*. Situação que a organização não queria ver manchada, logo à partida, por uma campanha mal sucedida,

*“The [...] campaign drew upon visual clues invoking the mythic melancholy of Portugal, a nostalgia for the past viewed from the shade of a semiperipheral present. Portugal, however, had spent years of forced isolation on the continent’s edge, and an empty chair placed in the middle of a shadowy void was not the type of image makeover L94 organizers had hoped for.”*⁷⁸⁴

De acordo com Guy Debord, a imagem é a última forma de reificação de mercadoria na sociedade de consumo contemporânea.⁷⁸⁵ E a imagem era, precisamente, por onde o possível processo de “Prosperização” poderia começar, pois, os portugueses, “Forçados a jogar o jogo dos binarismos modernos, tiveram dificuldades em saber de que lado estavam. Nem Próspero nem Caliban, restaram-lhes a liminaridade e a fronteira, a interidentidade como identidade originária.”⁷⁸⁶ Estando Caliban no lugar do *desterritorializado*, o Próspero no lugar do *reterritorializado* e Portugal algures no meio de ambos. A própria geografia de Portugal, situado no topo de uma península, com Espanha de um lado e o Atlântico do outro, alude a uma distância que se poderá equiparar a essa *ilha* onde vive Caliban (o selvagem) e onde chega Próspero (o civilizado) naufragado, sendo que também esta situação geográfica se assemelha, mais uma vez, a esse meio termo, de quase-ilha e, ou também, de semi-continente.

Vestir a cidade e colocá-la no palco da Capital Europeia da Cultura é colocá-la na condição que Bhabha descreveu como *para além de — beyond*.⁷⁸⁷ *Para além de*, ou; um salto por cima de tudo o que se quer ver suprimido, é a tentativa de emancipação de Próspero e a simultânea camuflagem de Caliban, é a possível deslocação da semiperiferia para o Centro e a possibilidade de ultrapassar a sombra e seguir, directamente, para ribalta. O *beyond* caracteriza-se aqui, por esta consciência de um meio-termo desconfortável, e por um simultâneo impulso para sair dele. Vestir a cidade para um evento é colocá-la *“on display”*⁷⁸⁸ e um consequente “começar de novo.”⁷⁸⁹

⁷⁸⁴ Kimberly DaCosta HOLTON, *op. cit.*, p.177

⁷⁸⁵ *apud* Fredric JAMESON, *Signatures of the Visible*, *op. cit.*, p.15

⁷⁸⁶ Boaventura de Sousa SANTOS, *Entre Próspero e Caliban — Colonialismo, Pós-Colonialismo e Interidentidade*, *op. cit.*, p.34

⁷⁸⁷ ver nota 364

⁷⁸⁸ ver nota 217

Seguindo a lógica dicotómica, já referida, da Jeremiada Nacional, Boaventura refere-se a “uma forma identitária que vive permanentemente numa turbulência de escalas e perspectivas em que se trivializam os extremos, sejam eles exaltantes ou indignificantes, em que não se radicaliza nada senão a opção radical de nunca optar radicalmente.”⁷⁹⁰ E se sobre a década de oitenta e a pós-modernidade em Portugal, Boaventura referia “um déficit de presente que projecta num futuro excessivo ou excesso de passado”,⁷⁹¹ em 2003, sobre o pós-colonialismo português refere que as suas características antagónicas, extremistas e “oito-oitentistas” têm “um efeito de presentificação devoradora, mediante o qual os palimpsestos do que somos assumem uma contemporaneidade desconcertante: a de tudo ser contemporâneo a tudo.”⁷⁹² É portanto, na sequência daquilo que Boaventura denomina de oito-oitentismo, que a década de 90 em Portugal se torna um apogeu de “Prosperização” na cidade e na cultura arquitectónica; com a construção de edifícios como a Caixa Geral de Depósitos — Culturgest, o Centro Cultural de Belém, a L94, a política cultural de Manuel Maria Carrilho no Governo de António Guterres que compreendia, entre outras coisas a revitalização de Museus e Mosteiros nacionais, assim como a criação da Rede Municipal de Teatros e Cine-Teatros contemplando a re-habilitação ou construção de vinte e um equipamentos por todo o país, a Expo 98, a re-habilitação do Chiado e ainda os primeiros planos para concretizar aquilo que seria o Porto 2001.

E se Boaventura de Sousa Santos refere que Portugal se situa algures entre Próspero e Caliban⁷⁹³, Bhabha refere-se a estes intervalos, os *‘in between’ spaces* (ou tudo o que está entre o oito e o oitenta de Boaventura):

*“These ‘in-between’ spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood — singular or communal — that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself.”*⁷⁹⁴

⁷⁸⁹ ver nota.171

⁷⁹⁰ Boaventura de Sousa SANTOS, *Entre Próspero e Caliban — Colonialismo, Pós-Colonialismo e Interidentidade*, op. cit., p.49

⁷⁹¹ ver nota 656

⁷⁹² Boaventura Sousa SANTOS, *Entre Próspero e Caliban — Colonialismo, Pós-Colonialismo e Interidentidade*, op. cit., p.49

⁷⁹³ ver nota 786

⁷⁹⁴ Homi BHABHA, *The Location of Culture*, op. cit., pp.01, 02

O lugar onde a afluência de interstícios e a sobreposição de contrastes se encontram é onde a experiência colectiva e intersubjectiva acontece, e onde valores culturais são negociados. É, também, este *estar-entre* que provoca “*the contemporary compulsion to move beyond; [...] to touch the future on its hither side.*”⁷⁹⁵

Depois de uma ditadura de quarenta anos e década e meia desfasada do resto da Europa, “*Portuguese culture in the 1990s has instead become harnessed to the all-consuming project of costuming municipal space in the name of national-image production.*”⁷⁹⁶ A década de noventa em Portugal é determinante para a forma como o país, a cidade e arquitectura passam a ser vividos e habitados, efectivando-se aqui e nesta altura a já referida frase de Jameson “*It is because culture has become material*”⁷⁹⁷, elevando o consumo ao cultural e tornando a cultura consumível.

6.2. Arquitectura como Cultura e Consagrações de Cidade: anos 90 em Portugal

Pedro Gadanhó, destaca o lugar que a arquitectura começa a ocupar nas páginas da imprensa portuguesa a partir da década de 90, na secção cultural, “ A partir do momento que a arquitectura passa para o campo da “cultura” devemos começar a tratá-la como tal. Ela é cultura.”⁷⁹⁸ O que representa a constatação e a consagração, de facto, e em Portugal, da diluição do estatuto da “cultura”, assim como da sua extensão às *peessoas*, às *coisas das pessoas* e aos *lugares das pessoas*. A promoção da arquitectura às páginas assíduas de um jornal diário confirma a já referida tentativa de chegar a todos que Venturi, Scott Brown e Izenour tutelaram em *Learning From Las Vegas* — “*The overlapping of disciplines may have diluted the architecture, but it enriched the meaning*”⁷⁹⁹ — ampliando o espectro da arquitectura, levando-a para outros lugares e trazendo para a arquitectura

⁷⁹⁵ ver nota 367

⁷⁹⁶ Kimberly DaCosta HOLTON, *op. cit.*, pp.182,183

⁷⁹⁷ ver nota 146

⁷⁹⁸ Pedro GADANHÓ, *op. cit.*, p.219

⁷⁹⁹ ver nota 565

outros universos. O nivelamento da “alta cultura” com o *mainstream* legitimaram a já aqui referida arquitectura da ícone, do *médium* e do cenário, onde a imagem prevalece sobre o espacial.⁸⁰⁰

A abordagem da cidade do ponto de vista cultural é também e sobretudo a sua abordagem *visual*:

*“In an era when new communication technology and the globalization of capital, along with burgeoning localisms, have threatened the importance and sovereignty of the nation-state, the national cultural festival represents a new ‘very particular repackaging’ of national imagery.”*⁸⁰¹

A reinvenção da cidade e do país na década de noventa é efectuada com a pujança com que se realizam o conjunto de obras públicas, reabilitações de edifícios e eventos culturais, mas também, através da forma como apresentaram estas mudanças, como o país e cidade *se apresentaram*.

Ainda que regeneração da cidade e do país tenha sido pontual e não holística, a imagem que passou de si foi a de um lugar cosmopolita, capaz de uma atmosfera urbana e uma oferta cultural mais próximas da Europa Central:

*“According to L94’s ad campaign, Portugal was a country no longer confined to cultural isolation along the continent’s edge. Through verve, industriousness, and tenacity that “never stops” Portugal would pull itself up by its bootstraps to join a unified Europe from its center. Cultural venues such as the CGD, the CCB, and the Coliseu exposed a will to refinement and provided dignified environs on par with the rest of Europe for the training of cultural consumers and the rehearsal of mannerly cultural consumption.”*⁸⁰²

Pedro Gadanho refere que foi através da mediatização generalista que a arquitectura se construiu como uma mais-valia simbólica reconhecível por uma audiência alargada (situação que se efectivou em Portugal, sobretudo, nesta década), afirmando-se naquilo que Bourdieu chamou de *capital cultural*.⁸⁰³ Gadanho refere também que a arquitectura se assume como *cultura* de uma forma ampla e plural:

⁸⁰⁰ ver nota 567

⁸⁰¹ Kimberly DaCosta HOLTON, *op. cit.*, p.174

⁸⁰² *Idem*, p.191

⁸⁰³ Pedro GADANHO, *op. cit.*, p.219

“A cultura arquitectónica pode emergir nos mais diversos contextos porque, afinal, apresenta muitas formas segundo as quais pode ser apropriada e representada. [...] Aparece, por exemplo, como parte de uma indústria quotidiana que realiza, apresenta e comenta conteúdos culturais próprios [...] perante audiências variadas. Mas aparece também como representação da identidade cultural — quer integre uma embaixada cultural que consagra a identidade nacional [...]; quer como expressão simbólica de poderes sociais, políticos ou económicos nos grandes equipamentos culturais; quer invada ainda a esfera pública com os seus próprios debates disciplinares conflitos identitários.”⁸⁰⁴

A mediatização da arquitectura está relacionada tanto com questões de imaginário como, precisamente, de identidade, e é nestes contexto que Gadanho refere que “A projecção social e cultural da arquitectura destacou-se das obras e protagonistas tradicionalmente legitimados pelo campo arquitectónico e ofereceu-se a outro tipo de apropriação simbólica e identitária. Sou a roupa que visto, sou os objectos que possuo, mas sou também a arquitectura que uso e aprecio.”⁸⁰⁵

Esta apropriação simbólica e identitária potenciada pelos *media*, projecta-se na arquitectura e na cidade de uma forma nova a partir desta altura. É a estetização dos *media* que permite que o Mosteiro dos Jerónimos seja o cenário de um «Amor» Pop-Rock, que uma montra na Rua do Carmo seja o palco dos UHF, ou que o Padrão dos Descobrimentos seja o pano-de-fundo para «O Conquistador» dos Da Vinci (igualmente utilizado, mais tarde, em 1991, por Lisa Standsfield, em «*Change*»).

O *medium* é o que *está-entre*, e a forma mais evidente de “vestir” a cidade para o sucesso. O *medium* é o próprio vestido, o elemento que mais rápida e facilmente transporta a cidade para esse *beyond*, que nas palavras de Giuliana Bruno é a efectivação de um *tornar-se*, onde a própria autora estabelece um paralelo entre o médium e o têxtil e/ou a vestimenta: “*emphasizing the etymological root of medium, which refers to a condition of “betweenness” and a quality of “becoming” as a connective, pervasive, or enveloping substance.*”⁸⁰⁶

A imagem enquadrada e veiculada pelo *médium* é essa indumentária que possibilita o processo de reinvenção da cidade. É a partir desta imagem, desta representação, que surge a outra-coisa-

⁸⁰⁴ *Idem*, pp.59,60

⁸⁰⁵ *Idem*, pp.33, 34

⁸⁰⁶ Giuliana BRUNO, *Surface — Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*, Chicago e Londres, University of Chicago Press, 2014, pp.04, 05

qualquer que não é a representação, nem o objecto representado, mas sim aquela “imagem entendida como algo existente.”⁸⁰⁷ Aquela que é e que a faz *tornar-se*, efectivamente, na cidade-que-está-na-imagem. É a estátua do Pigmalião que ganha vida e um Próspero que oblitera Caliban. Por outras palavras, a cidade *é*, sobretudo, *aquilo* que se vê na *imagem*, a forma como se *apresenta*.

De acordo com Holton, os espaços visíveis da cidade durante a Lisboa94 contrastavam com o figurino urbano e cultural do festival. Expondo os custos da modernidade, uma liberdade ainda ténue e as cicatrizes de subdesenvolvimento. Estas e outras contradições proibiam uma formulação coerente de Portugal, no que respeita a uma imagem cultural e posição política, numa Europa unida.⁸⁰⁸ Os passos de reinvenção da cidade iniciados na L94 seriam para continuar e/ou concluir, nos quatro anos seguintes, na Expo 98:

*“Although SL94 chose to develop the Prospero of Portugal’s hybrid identity, the unfinished the unfinished and at times times provisional nature of Lisbon’s 1994 costume insures that Portugal’s voyage of national self discovery will continue. And with EXPO 98, Portugal’s grand finale to the 1990’s, close on the horizon, we will not have to wait long for the country’s next reincarnation.”*⁸⁰⁹

Holton refere-se ao figurino inacabado e provisório da Lisboa 94 como fazendo parte de uma *viagem* de autodescoberta nacional que culminaria na Expo98. Na verdade, se em 94 a reabilitação da cidade tinha sido mais cirúrgica, pontual e focada numa regeneração cultural e artística, a abordagem à Expo98 é mais holística, plural e “comercial”. Se a Lisboa 94 ainda era dirigida a um público alvo mais restrito, era um evento grande, mas não “massivo”, a Expo98 propunha-se a “chegar a toda a gente” e nesse sentido era todo um projecto e toda uma *viagem* maior. O tema escolhido — “Os oceanos — Um património para o futuro” não deixa de ser uma alusão ao passado. Tendo em consideração que, por um lado, a “abordagem ecológica jogava bem com o desígnio regenerador da intervenção urbana.”⁸¹⁰, toda a imagem e o *branding* do evento remetem, por outro lado, para os oceanos como a via, e Lisboa como o destino “dos povos de todo o mundo.”⁸¹¹ O tema dos oceanos

⁸⁰⁷ ver nota 486

⁸⁰⁸ Kimberly DaCosta HOLTON, *op. cit.*, p. 191

⁸⁰⁹ *Idem*

⁸¹⁰ Jorge FIGUEIRA, *A Expo98 de Lisboa: Projecto e Legado*, Arqtexto, UFRGS, Brasil, n.16 (152-163), 2012, p.153, in <https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_16/07_JF.pdf> (acedido a 21.10.2016)

⁸¹¹ Slogan oficial da Expo98 in < <https://www.youtube.com/watch?v=pfBojZLvLDc> > (acedido a 25.10.2016)

evoca o passado glorioso e ultramarino do país, projectando um futuro sustentável e consciencioso dos recursos oceânicos.

Já a exposição de 1940, implantada na área ocidental da cidade, lugar de onde partiam as Caravelas no período das Descobertas, constituiu “para além dos seus notáveis aspectos estéticos, uma típica manifestação fascistizante no modo de interpretar o passado e de abusar dele para testemunhar o presente e anunciar o futuro.”⁸¹²

O evento assumidamente nacionalista e propagandístico, com conteúdos históricos e culturais das actividades económicas das regiões e territórios ultramarinos de Portugal, era uma evocação histórico-ideológica dos momentos epopeicos e heróicos das Descobertas Seiscentistas.

Se a Exposição do Mundo Português era o corolário de um Portugal Grande, Imperial, Soberano, “Orgulhosamente Só”⁸¹³ e Expandido, a Expo’98 apresenta-se como um lugar de encontro num mundo globalizado, troca o lugar da Lisboa-Descobridora para a Lisboa-que-quer-ser-Descoberta, optimista com a globalização e com o “mergulhar num Futuro onde os Povos de todo o mundo se encontram”. Por outras palavras, se a Exposição do Mundo Português celebrava a viagem de *Partida*, a Expo’98 celebrava a viagem de *Chegada*, ou/e também, nas palavras de Jorge Figueira, “Onde esta [a Exposição do Mundo Português] efabulava sobre o império português, a Expo’98 deseja prefigurar um Portugal europeu.”⁸¹⁴

O anúncio televisivo do evento, filmado debaixo de água, num oceano, era composto por indivíduos de várias etnias e culturas, com indumentárias e movimentos regionais dos seus locais de origem. Um elogio à diferença, ao multiculturalismo e a um futuro globalizado, com os oceanos como pano de fundo: “Na Expo’98, os povos de todo o mundo vão encontrar-se para conhecer melhor aquilo que os une: Os Oceanos, um património para o Futuro. Em Lisboa, em mil novecentos e noventa e oito. Expo’98: Venha mergulhar no Futuro.”⁸¹⁵

As assimetrias históricas e ideológicas dos dois eventos contrastavam com a sua simetria geográfica e urbana, Jorge Figueira parafraseia Nuno Portas referindo que “a Exposição do Mundo Português, [...] tinha permitido criar um novo impulso para a área ocidental, na zona de Belém [...]. A ideia é que a Expo’98 pudesse ter um efeito simétrico, num tempo democrático, e sobre uma área

⁸¹² A. H. De Oliveira MARQUES, *História de Portugal - Vol III, Das Revoluções Liberais aos Nossos Dias*, Lisboa, Editorial Presença, 13ª edição, 1998, p.396

⁸¹³ O único país convidado para a Exposição, à excepção de todas as colónias Ultramarinas Portuguesas da Época, foi o Brasil, que tinha sido, também, uma colónia de Portugal.

⁸¹⁴ Jorge FIGUEIRA, *A Expo98 de Lisboa: Projecto e Legado*, op. cit., p.160

⁸¹⁵ *Slogan oficial da Expo98*, op. cit.

degradada.”⁸¹⁶ Jorge Figueira refere também, ainda no âmbito desta simetria, o plano urbano desenhado por Manuel Salgado para a Expo’98, como uma reminiscência e continuação do desenho urbano, que em parceria com Vittorio Gregotti, foi elaborado para o CCB, em 1992,

“No plano da cultura arquitectónica, o desenho de Manuel Salgado distanciava-se das veleidades mais celebratórias e festivas do pós-modernismo que tinha marcado a década de 1980 em Lisboa. É preciso recordar que Salgado tinha trabalhado com Vittorio Gregotti no Centro Cultural de Belém, em Lisboa, obra da qual é co-autor. Gregotti, diretor da revista *Casabella* nesses anos, era responsável por um conjunto de editoriais muito críticos do pós-modernismo e depois do desconstrutivismo, em favor de uma arquitetura motivada pela racionalidade topográfica e malha regular de que o edifício de Belém é, aliás, manifesto. O Recinto Expositivo da Expo’98 é a continuação, em espaço público, desta severidade modular e contenção arquitectónica.”⁸¹⁷

A Expo’98, ao contrário da L94, foi o pretexto para erguer um novo troço da cidade, desenvolver e aumentar a rede de transportes para aquela zona, esquecida, de Lisboa. Foi, também, a possibilidade de construir um conjunto considerável de edifícios de excepção, projectados por arquitectos que expandiram o seu nome, até ali conhecido apenas dentro de uma restrita elite, para o grande público. José Manuel Fernandes refere que na década de noventa se fecha “um círculo afectivo que se abriu com o deslumbramento popular que representou a arquitectura sem concessões da Expo e que levou muitos portugueses a olhar de outra maneira para alguns dos seus criadores.”⁸¹⁸

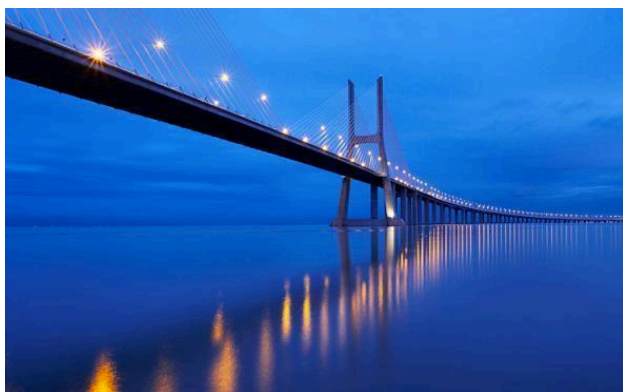
A Expo98 constitui uma das consagrações da mediatização da arquitectura em Portugal. Não só Lisboa passa a ser contemplada com uma ala de cidade caracterizada pela sofisticação, modernidade e uma série de edifícios icónicos, num tipo de cenário que até ali “só se via na televisão”, como toda a Expo98 foi experienciada, de facto, como se se estivesse na televisão. De repente, “o que se via na televisão” estava aqui perto, reconhecível e ao alcance de ser visitado e percorrido, *de facto*, pelo grande público. A este respeito, Pedro Gadanho refere que:

⁸¹⁶ Jorge FIGUEIRA, *A Expo98 de Lisboa: Projecto e Legado*, op. cit., p.157

⁸¹⁷ *Idem*

⁸¹⁸ Pedro GADANHO, op. cit., p.102

“Para além da intensidade da mediatização que a rodeou. A própria Expo98 teve uma projecção simbólica difusa pelas interacções quotidianas, a publicidade e toda a atmosfera de participação colectiva que se gerou em torno do evento. Nesse contexto, a arquitectura também viveu uma projecção difusa e omnipresente: como cenário excepcional, como matéria de construção de cidade, como afirmação pujante de uma classe arquitectónica que então vivia um momento de consagração interna.”⁸¹⁹



119. Ponte Vasco da Gama, Lisboa



120. *Part-Time Lover*, Stevie Wonder, 1985



121. Expo'98



122. «What's Love got to do with it», Tina Turner, 1984

A realidade televisiva, herdeira do universo cinematográfico, ganhou vida própria e contaminou a vida-de-todos-os-dias. A cidade e a arquitectura foram o seu cenário, sendo parte activa deste fenómeno. As atmosferas almejadas e representadas no ecrã eram muito potenciadas pela *rua*, pela *casa*, pelo *edifício* ou pelo *monumento*, onde se *estava*, onde eram filmadas. A cidade no ecrã televisivo passava, estratégica e assiduamente, através de dispositivos como o *videoclip* ou a publicidade,

⁸¹⁹ *Idem*, p.120

tornando-se, facilmente, reconhecível e familiar ao fim de algum tempo. Gilles Lipovetsky e Jean Serroy alertam para a extensão, fora do campo original, da lógica que o próprio cinema criou: o *star-system*.

“O pequeno ecrã não faz senão reproduzir esse sistema, acelerando o lançamento das celebridades de televisão, multiplicando os equivalentes de estrelas, ainda que infinitamente menos míticas ou brilhantes que as do grande ecrã dos tempos gloriosos. A era do hipercinema não significa apenas uma nova estética; ocorre no momento em que o sistema de vedetismo mediático invade outros territórios, outros meios de comunicação, outras imagens: estamos na hora da expansão do cinema, da contaminação do pequeno ecrã pelo espírito do cinema.”⁸²⁰



123. Expo' 98



124. «Living in America», James Brown, 1985



125. Desfile "A Peregrinação", Expo 98



126. «Love is Battlefield», Pat Benatar, 1983

⁸²⁰ Gilles LIPOVETSKY, Jean SERROY, *O Ecrã Global*, op. cit., p.213

6.3. Arquitecturas Desejantes: Cenários, Mediatismo e Imagens-Consumíveis

Se em 1972, sobre a cidade de Las Vegas, Venturi, Scott Brown e Izenour diziam que “*spatial relationships are made by symbols more than by forms, architecture in this landscape becomes symbol in space rather than form in space.*”⁸²¹, em 1998, uma cidade-símbolo, aberta e à disposição de todos, ganha forma sob a égide de uma Exposição Mundial, onde o país pode *projectar a realidade que mais desejar de si e para si*.

Da construção e encenação do evento não resultaram apenas imagens, anúncios publicitários, reportagens e notícias, era possível ir-se lá, estar lá e fazer parte destas mesmas imagens, anúncios, reportagens e notícias.

É a estátua do Pigmalião que ganha vida e a possibilidade de a cidade portuguesa incorporar em si, a realidade televisiva que durante toda a década de oitenta entrou pelas nossas casas dentro. Paul Virillio alerta para a forma como o formato publicitário antecipou a fática imagem do audiovisual — a imagem pública que substitui o espaço público:

*“This public image has today replaced former public spaces in which social communication took place. Avenues and public venues from now on are eclipsed by screen, by electronic displays, in a preview of the ‘vision machines’ just around the corner.”*⁸²²

E se o *videoclip* foi esse dispositivo criado e desenvolvido com o intuito de *vender*, também a arquitectura e a cidade associadas a uma exposição, ou festival, têm a si intrínseca uma encenação e mediatização que as pretende promover (à cidade e à arquitectura). Tal como a importância do *videoclip* para a economia do disco se tornou “de tal ordem que hoje se coloca a questão de saber se a música pode sobreviver sem ser filmada.”⁸²³ Também “a afirmação da arquitectura portuguesa através

⁸²¹ ver nota 573

⁸²² Paul VIRILIO, *The Vision Machine*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, p.64

⁸²³ Gille LIPOVETSKY, Jean SEROY, *op. cit.*, pp.270, 271

da mediatização [se] revelou uma boa metáfora para explicar como os *media* de massa acolhem, digerem, ampliam, apropriam e finalmente deitam fora qualquer assunto que sirva para captar a *atenção* e o *share*.”⁸²⁴ O *videoclip* “aparece agora como expressão curta mas exemplar da lógica híper. [...] a imagem-excesso, com os efeitos especiais, a velocidade de sucessão de imagens, a montagem sincopada destinada a provocar permanentemente surpresa e sensações, quase por uma via de submersão.”⁸²⁵ A festivalização da cidade permitiu esta submersão, sucessão de acontecimentos, imagens, surpresas e sensações colocando o espectador mais próximo daquilo que era o *videoclip*: uma cidade efémera, imbuída num discurso de *marketing*, sedutor e capitalizável.

Deleuze e Guattari falam do desejo enquanto agente definidor e criador de território. Nas palavras de Haesbert, “Eles propõem pensar o desejo como um construtivismo, renunciando ao par sujeito-objecto (aquele que deseja e aquilo que é desejado). O desejo seria maquínico, produtivo construtivo. Nunca desejamos só uma coisa, desejamos sempre um conjunto de coisas.”⁸²⁶ Por outras palavras, desejamos a coisa assim como todo o contexto onde essa coisa faça sentido, e “[n]essa concepção, o desejo cria territórios, pois ele faz uma série de agenciamentos.”⁸²⁷ E o território aqui criado foi essa realidade semiperiférica, desfasada e com uma urbanidade híbrida, contaminada pela realidade *pop* anglo-saxónica, de progresso, sofisticação, prosperidade, satisfação, arrojo, vanguarda, fama, irreverência, consumismo e festa. E este território era cidade.

É estar na Expo como se se estivesse na Nova Iorque de Stevie Wonder, na Las Vegas de James Brown ou na fórmula de a-vida-é-uma-festa-e-qualquer-um-pode-juntar-se, seja nos espectáculos de rua, seja num dos muitos desfiles que faziam parte da programação da Exposição. É deixar de ver o *videoclip* para se estar nele. Mais do que encenar uma cidade para ir para o ecrã, é criar a possibilidade de qualquer um poder fazer parte desta cidade, é *estar* lá, é “*seeing inwardness from the outside*”⁸²⁸, é tornar a desejada cidade do ecrã, palpável:

“[A]s razões para os impactos que a realização da Expo98 teve na qualidade da presença mediática da arquitectura devem ser procurados, não tanto na realidade mediada da Expo, mas

⁸²⁴ Pedro GADANHO, *op. cit.*, p.13

⁸²⁵ Gille LIPOVETSKY, Jean SEROY, *op. cit.*, pp.271, 272

⁸²⁶ Rogério HAESBAERT, Glauco BRUCE, *op. cit.*, p.5

⁸²⁷ *idem*

⁸²⁸ Ver nota 680

sim no acesso que esta proporcionou a uma realidade arquitectónica diferente, mas tangível e palpável.”⁸²⁹

É uma forma de mediatismo a chegar até nós, quinze anos depois de ter acontecido no universo anglo-saxónico, dentro do desfasamento já referido por Luís Trindade.⁸³⁰ Esta *chegada*, efectuada com este intervalo de tempo, é feita de uma forma mais limpa, mais anos 90, já com uma lógica do efeito *Wallpaper*.⁸³¹ A estetização da arquitectura e a sua promoção a bem de consumo, colocou-a ao nível da moda e de outras áreas de expressão cultural garantindo a sua onnipresença na cultura visual e, consequentemente, da cultura material que se esconde por trás da circulação obsessiva das imagens.⁸³²

Jorge Figueira refere-se à década de noventa como um “retomar a ordem, aquilo que aconteceu nos anos noventa [...] é uma espécie de arrumar a casa. Agora, na verdade, tudo aquilo que foi lançado nos anos 80 acaba por contaminar completamente a nossa vida. Pode não estar à superfície, mas está debaixo da mesa.”⁸³³ A transposição do mundo, da cidade e da arquitectura para um universo mais performativo e mediático não deixa de ser a transladação do mundano para a sua imagem. E por ser uma reminiscência da década de 80, a da televisão, se esta transferência for capitalizável, melhor. O que ficou depois da Expo98 foi, precisamente, essa imagem-cenário materializada e promovida a um bem-de-consumo, a um estilo-de-vida:

“ E, como previsto, no *day after* surgiu uma cidade; uma cidade-parque onde a vista do rio, a segurança, e os excepcionais equipamentos, são o cenário ideal da “boa vida”. Da luminescência das feiras universais passava-se para o cenário perfeito do ponto de vista do marketing urbano e da actividade imobiliária.”⁸³⁴

Quando Jorge Figueira diz que o *videoclip* é a última figura do mundo clássico ou a primeira figura do mundo pós-moderno, ou a última coisa do século XX e o começo de tudo aquilo que

⁸²⁹ Pedro GADANHO, *op. cit.*, p.121

⁸³⁰ ver nota 637

⁸³¹ “O aparecimento da revista britânica *Wallpaper*, em meados dos anos 90, assinala a consolidação de um efeito difuso pelo qual a arquitectura passou a ser alvo, na imprensa generalista, de um consumo associado à criação de estilos de vida e identidades” in Pedro GADANHO, *op. cit.*, pp.33

⁸³² *Idem*, p.34

⁸³³ Jorge FIGUEIRA, entrevista, ver em anexo

⁸³⁴ Jorge FIGUEIRA, *op. cit.*, 2012, p.155

acontece a seguir⁸³⁵, refere-se, precisamente, a tudo o que começou a acontecer nesta altura e que se prolongou até hoje. Refere-se à avalanche e ao consumo da imagem, à omnipresença do ecrã; à internet, ao Facebook, aos *reality shows*, à efectivação dos 15 minutos de fama, à digitalização da vida-de-todos-os-dias. “É algo que é profundamente humano. Nós gostamos de ver e gostamos de imagens. E parece-me legítimo.”⁸³⁶ Foi na década de oitenta que “a visualidade triunfou profundamente”⁸³⁷ e as consequências desta visualidade triunfante continuam a manifestar-se e a propagar-se.

Nas palavras de Regis Debrais, com a supressão de distâncias, desapareceu também a sensação de entendimento territorial e o sentido de real, de irredutível exterioridade. Surgiu uma videosfera em sua substituição, fluida e nómada, de trânsito e passagem, completamente sujeita aos valores de fluxo — de capitais, de sons, de notícias, de imagens.⁸³⁸ A videosfera, definida por Debrais, consiste neste período de territorialidade difusa e escorregadia, que se dilui em prol de uma realidade visual, tecnológica e transfronteiras. O autor sublinha a supremacia do visual sublinhando que a reprodução precede o original, tendo em consideração que a realidade visual — *in visu* — consuma a realidade territorial — *in situ*.⁸³⁹

Num mundo globalizado, “Os Oceanos” são, neste caso, a metáfora líquida para aquilo que une os povos de todo o mundo. O evento onde estes povos se encontram para conhecer melhor aquilo que os une constitui ele, próprio, uma “montra”, uma exposição mundial “*on display*”, difundida para todo o lado, nesse lugar — o ecrã —, que é também um lugar onde os povos de todo o mundo se encontram. Nas palavras de Lipovetsky e Serroy,

“Imediatismo, Ubiquidade, Simultaneidade: o pequeno ecrã pôs homens e mulheres em contacto com o grande mundo, agora sem fronteiras, e segundo a expressão famosa de McLuhan, transformado numa “aldeia global”. “⁸⁴⁰

Zigmunt Bauman refere uma contemporaneidade em que a Sociedade é mais vista e tratada como uma *rede* do que como uma *estrutura*⁸⁴¹ aludindo a uma nova fisicalidade, extraterritorializada,

⁸³⁵ Jorge FIGUEIRA, entrevistas, ver em anexo

⁸³⁶ *Idem*

⁸³⁷ *Idem*

⁸³⁸ ver nota 389

⁸³⁹ ver nota 383

⁸⁴⁰ Gilles LIPOVETSKY, Jean SERROY, *op. cit.*, 2010, p.205

com dois pólos segregados e mutuamente separados por novas fronteiras “invisíveis”, líquidas. Alertando também e porém, que estas barreiras existem, ainda que diluídas: “*As we all know, fences have two sides*”⁸⁴². Paul Virillio fala da supremacia do valor de um *não-lugar* potenciado pela velocidade, que superou o valor do *lugar*: “*With the instantaneous ubiquity of teletopology, the immediate face-to-face of all refractory surfaces, the bringing into visual contact of all localities, the long wandering of the gaze is at an end.*”⁸⁴³ Luís Santiago Baptista refere as propostas de colectivos italianos da década de 70 como os Superstudio, *Superface*, um *campo total* onde indivíduos livres e nómadas circulam sem destino num território infinito, contínuo, universal e homogéneo. Ou a *No-Stop City* dos Archizoom, em que a metrópole deixa de ser um *lugar* para se tornar numa *condição*, isto significa que

“Já nunca abandonamos a cidade. Mesmo no recanto mais recôndido do território, não existe escape possível para fora da urbanidade contemporânea. [...] Estamos imersos na urbanização universal, sempre sob a sua influência, ligados por infra-estruturas de circulação rápida e sempre conectados pelos dispositivos da comunicação generalizada.”⁸⁴⁴

Este texto de Luís Santiago Baptista, escrito para o catálogo da Representação Portuguesa na Bienal de Arquitectura de Veneza de 2010 “*No Place like Home — Four Houses, Four Films*”, começa, precisamente por problematizar uma representação específica — o habitar arquitectónico, o habitar português e o habitar contemporâneo. Como reflectir sobre esta arquitectura, este espaço e este tempo, dada a crescente diluição dos limites definidores do território geográfico, do campo disciplinar e do momento histórico particular?⁸⁴⁵ E é precisamente sobre a constatação desta impossibilidade, que o autor conclui, ainda na introdução do texto, no fim do seu primeiro parágrafo, que isto é o “indício da nossa irreversível *condição pós-moderna*.”⁸⁴⁶

⁸⁴¹ Zygmunt BAUMAN, *Liquid Times – Living in an Age of Uncertainty*, New Hampshire, Polity Press, 2007, p.03

⁸⁴² *Idem*, pp.73

⁸⁴³ Paul VIRILIO, *op. cit.*, p.31

⁸⁴⁴ Luís Santiago BAPTISTA, *No Place like _Home: Reflexões em Volta do Habitar Contemporâneo em Portugal*, in ALBANI, Julia, PALMA, Rita, MATEUS, José, SARDO, Delfim, *No Place Like – 4 houses, 4 films*, Catálogo da Representação Oficial Portuguesa na 12th International Architecture Exhibition – La Biennale di Venezia, DG Artes e Trienal de Arquitectura de Lisboa, 2010, p.26

⁸⁴⁵ *Idem*, p.25

⁸⁴⁶ *Idem*

Tal como no já anteriormente abordado conceito de semi-periferia de Boaventura de Sousa Santos⁸⁴⁷, Luís Santiago Baptista refere-se a Portugal conotando o país com uma dualidade histórica entre cidade e campo resultante de uma industrialização tardia, concentrada nos grandes pólos urbanos. Nem a ruralidade é absoluta, nem a urbanidade é efectiva, num limbo entre uma coisa e outra, todo o território é híbrido:

“Como um *patchwork*, o território rural foi sendo colonizado pela construção indiferenciada e pela parafernália da modernização. A sensação de perda identitária fez-se acompanhar dos habituais sentimentos de angústia, melancolia e nostalgia. [...] como se a cidade interiorizasse harmoniosamente a mudança e o campo manifestasse uma persistente ancestralidade. Mas a realidade parece confrontar-nos com o contrário. Nem a cidade escapa à tensão e conflito inerentes às estruturas económicas produtivas, nem o campo se subtraiu à apropriação das forças generalizadas da urbanização. Este é o dilema da arquitectura portuguesa contemporânea, entre uma reactivação não nostálgica dos fragmentos de um território em desagregação e a assumpção irónica do choque da realidade como condição de projecto.”⁸⁴⁸



127. Casa em Santa Isabel,
Ricardo Bak Gordon por João Onofre, 2010



128. Casa no Alentejo,
João Luís Carrilho da Graça por Julião Sarmento, 2010

⁸⁴⁷ Ver nota 647

⁸⁴⁸ *Idem*, p.26

A Representação Nacional nesta edição da Bienal de Arquitectura de Veneza debruçou-se sobre *A Casa*, porque “a casa é o momento redentor para a prática da arquitectura”⁸⁴⁹ e, como “quem representa, também se representa”,⁸⁵⁰ a habitação em Portugal “na sua versão mais literal, como casa, ou nas suas versões metafóricas, nos sentidos do habitar do mundo”⁸⁵¹, *representa-se* sobre a forma de 4 casas diferentes.

De acordo com a comissão organizadora de “*No Place like*”, os quatro objectos de representação — respectivamente, o Bairro da Bouça de Siza Vieira, As Casas na Comporta de Manuel e Francisco Aires Mateus, Casa em Santa Isabel de Ricardo Bak Gordon e a Casa no Alentejo de Carrilho da Graça — são exemplos daquilo que se designou por retro-prospecção:

“[P]rojectos que incluem a recuperação de zonas desqualificadas da cidade, que se ancoram em pré-existências, que reapropriam expressões arquitectónicas vernaculares, ou que, no seu desenvolvimento, sugam para o seu interior contingências ligadas a diferentes fases do seu uso.”⁸⁵²



129. Bairro da Bouça, Álvaro Siza Vieira
por Filipa César, 2010



130. Casas na Comporta, Aires Mateus por
João Salaviza, 2010

Estando a habitação na génese fundamental do pensamento arquitectónico, constatou-se, no delinear desta representação da arquitectura portuguesa, de que estes projectos são, eles próprios,

⁸⁴⁹ ALBANI, Julia, PALMA, Rita, MATEUS, José, SARDO, Delfim, *Home*, in *No Place Like – 4 houses, 4 films*, Catálogo da Representação Oficial Portuguesa na 12th International Architecture Exhibition – La Biennale di Venezia, DG Artes e Trienal de Arquitectura de Lisboa, 2010, p.9

⁸⁵⁰ *Idem*

⁸⁵¹ *Idem*, p.10

⁸⁵² *Idem*

representações da ideia de habitação.⁸⁵³ As especificidades de cada um deles “materializam debates sobre as questões dos transcendentais do habitar”⁸⁵⁴, termo — transcendental — que segundo Immanuel Kant significa “condições de possibilidade.”⁸⁵⁵

E se a, já abordada, condição de “*Transcendental Homelessness*” de Lukács consiste nessa procura de um lugar a que se possa chamar *casa*. Os comissários de “*No Place like Home*”, assumem *A Casa*, precisamente, como “o lugar da representação da ideia de pertença e regresso.”⁸⁵⁶

Lukács descreve uma sensação de nostalgia latente e um desejo de pertença a um lugar — utópico e perfeito — em que outrora se habitou, sendo o propósito do percurso do indivíduo, o regresso, de alguma forma, a esse mesmo lugar.⁸⁵⁷ Neste contexto, Luís Santiago Baptista diz que “a modernidade veio destabilizar, de forma estrutural, a relação entre a casa e a cidade.”⁸⁵⁸ A Revolução Industrial conduziu o mundo a uma realidade fragmentada, plural, subjectiva e não-consensual. O indivíduo veria a sua existência sujeita a uma inevitável errância e sensação de descontinuidade, entregue à procura daquilo que preenchesse esse vazio *transcendental*⁸⁵⁹.

Sendo a cidade, o *mundo lá fora* e, simultaneamente, *a morada*, Walter Benjamin olha para o conceito de *Uncanny*, como uma consequência da cidade moderna, onde escala, heterogeneidade e multidão provocam relações de conflito entre “*the psyche and the dwelling, the body and the house, the individual and the metropolis*.”⁸⁶⁰ Por isso, Luís Santiago Baptista refere que “a casa não pode ser um mero refúgio nostálgico ou ilusório de uma derradeira harmonia. No seu interior negociam-se não só as partilhas dos habitantes, mas também as dissensões das sociedades. O *ser* em casa é sempre um *estar* fora de casa.”⁸⁶¹

⁸⁵³ *Idem*

⁸⁵⁴ *Idem*

⁸⁵⁵ *Idem*

⁸⁵⁶ *Idem*, p.11

⁸⁵⁷ Ver Capítulo II.I.

⁸⁵⁸ Luís Santiago BAPTISTA, *op cit.*, p.28

⁸⁵⁹ Ver Capítulo II.I.

⁸⁶⁰ Anthony VIDLER, *op. cit.*, p.x

⁸⁶¹ Luís Santiago BAPTISTA, *op cit*, p.29

6.4. O Mundo na Casa e Architecturas Filmadas

Em *The World and The Home*, texto de Homi Bhabha exposto no capítulo III, é abordada a dissolução do limite entre o espaço *Casa* e o espaço *Mundo* dentro do panorama desarraigado da pós-modernidade. A mobilidade conquistada durante todo o século XX conduziu a uma reconfiguração do mundo e do espaço doméstico. As distâncias diminuíram, o mundo também e o indivíduo e a sua casa tornaram-se flutuantes/deslocados. A efectivação do mundo-na-casa confirma a inquietante estranheza do estar-entre, fomentando a recolocação da Casa e do Mundo face à condição do sujeito pós-moderno, pós-colonial, extraterritorial e transcultural.⁸⁶²

Nas palavras de Santiago Baptista, “a casa não é um domínio de total estabilidade e segurança, sendo atravessada por uma alteridade estrutural” que faz emergir questões como o exílio, a alienação e o desenraizamento.⁸⁶³ Para Bhabha, o estado de *Unhomely* não é o mesmo que *Homeless*, mas sim a desoladora constatação de que a linha entre a Casa e o Mundo se esvaneceu, com todas as suas consequências e possibilidades. A *Casa-está-no-Mundo* e o *Mundo-está-na-Casa* sem se saber muito bem onde começa um e onde acaba o outro:

*“The borders between home and world become confused; and uncannily, the private and the public become part of each other, forcing upon us a vision that is as divided as it is disorienting.”*⁸⁶⁴

A diluição público/privado na contemporaneidade, muito motivada pela supressão dos limites nos mais diversos domínios da vida individual e colectiva, vem desmoronar o ideal Moderno e colocar uma mancha difusa no seu lugar, “(e)nfrentamos a experiência simultânea da multiplicidade dos tempos e dos lugares.”⁸⁶⁵ Santiago Baptista refere a crescente privatização de espaço público que não só se vê invadida por interesses comerciais como vê a sua referência principal traduzida no

⁸⁶² Ver Capítulo III. I.

⁸⁶³ Luís Santiago BAPTISTA, *op cit*, p.29

⁸⁶⁴ ver nota 360

⁸⁶⁵ Luís Santiago BAPTISTA, *op. cit.*, p.30

interior do centro comercial, assim como a ideia de colectivo [que] acaba por reemergir sob a forma de condomínio privado.⁸⁶⁶

Diversas características, que foram aqui desenvolvidas no capítulo III, conduziram a vivenda suburbana norte-americana da década de cinquenta a um evidente exemplo do Mundo-na-Casa.⁸⁶⁷ Constatando e acrescentando uma série de camadas de progresso tecnológico e de alteração de dinâmicas e vivências a estas características, Luís Santiago Baptista sintetizou a fusão do público com o privado na contemporaneidade, precisamente, no Espaço-Casa:

“Mas contrastando com a lógica da privatização dominante, não deixa de ser surpreendente que seja no interior da casa que esteja a decorrer o fenómeno inverso de abertura, agora virtual, ao espaço público, com todas as tecnologias de informação interactiva. A casa pode funcionar não só como refúgio mas como interface, fundindo as dimensões pública e privada da existência. A relação com a esfera pública pode agora realizar-se à distância, do quarto encerrado directamente para o mundo lá fora.”⁸⁶⁸

Debrais considera que a artificialização do *Mundo* em *Imagem* proporciona um gesto de recolha, precisamente através de um distanciamento em que o enquadramento, a deturpação e uma determinada simetria, constituem exercícios de visão que transformam em *quadro* o estado caótico do *mundo*.⁸⁶⁹ Este posicionamento, subjectivo e singular, faz da imagem enquanto representação — porque a imagem é também reveladora por aquilo que não mostra — uma reprodução e especulação que transforma a “realidade” numa inevitável interpretação, indissociável do estar-no-mundo individual. Considerando que são os códigos do invisível que definem, muito ingenuamente, e para cada época, um certo estado do *mundo*, ou, por outras palavras, uma *cultura*.⁸⁷⁰

⁸⁶⁶ *Idem*, p.27

⁸⁶⁷ Tal como referido no Capítulo III.II.: Há uma diluição de fronteiras entre público/privado na casa da periferia norte-americana e, simultaneamente, a diluição das mesmas fronteiras através: do aumento da permeabilidade visual proporcionada pela tipologia da Janela grande e ampla; da diminuição das distâncias provocada pela banalização do uso do automóvel e da integração da televisão e da realidade televisiva na vida doméstica. As cada vez mais turvas relações de proximidade/distância, dentro/fora, Casa e Mundo, fazem da vivenda suburbana e suas dinâmicas, um evidente exemplo de *O-Mundo-na-Casa*.

⁸⁶⁸ Luís Santiago BAPTISTA, *op. cit.*, p.28

⁸⁶⁹ ver nota 386

⁸⁷⁰ ver nota 485

Neste contexto, é pertinente, então, responder à questão que os comissários de “*No Place like Home*” colocaram no texto introdutório da representação portuguesa: “Como mostrar, então, estas casas senão através de filmes?”⁸⁷¹

No que respeita aos já citados códigos do invisível, o facto de estar um filme passado na *Casa*, um dispositivo narrativo e subjectivo, e não o objecto centrado na *Casa* em forma de desenho ou maquete, é já a concretização desse embate da “arquitectura com a mobilidade e efemeridade da condição metropolitana.”⁸⁷²

Porque cada casa pressupõe uma proposta ambivalente que preencha um elemento perene para um uso mutável, uma realidade construída para uma apropriação dinâmica.⁸⁷³ Assim como “as casas só existem como realidades vivenciais, ao mesmo tempo memoriais, perceptivas e psicológicas. O sujeito de experiência e as suas memórias e desejos investem no espaço, constituindo-o mais do que reproduzindo-o.”⁸⁷⁴ Em “*No Place like Home — 4 houses, 4 films*”, foi este lado mais volátil, fugaz, subjectivo e *afectivo* das Casas que se impôs. Nas palavras dos comissários, “a dimensão serial (no caso da Bouça), o carácter narrativo da casa de Bak Gordon, a ficção de Aires Mateus ou a intuição do *charriot* que transporta uma câmara em torno da casa de Évora, de Carrilho da Graça, exigiam ser mostradas através de filmes.”⁸⁷⁵

É esta camada de imagem-em-movimento, de casa-habitada, de *outra-coisa-qualquer* que não é, nem a representação, nem o objecto representado, mas sim, como disse Stoichita, a “imagem entendida como algo existente”⁸⁷⁶ que prevalece, que se impõe e que no limite, “exige ser mostrada”.

Porque não é só a Casa, nem é só a sua Representação, é aquilo que Deleuze apelidou de “a outra imagem”, aquela que amplia a substância significante, que ganha uma espécie de alma própria e se emancipa como entidade autónoma. A imagem cujo carácter principal não reside na “semelhança” mas na “existência”: o fantasma, o simulacro.⁸⁷⁷ As fantasmagorias, entre outros dispositivos de experiência do sujeito, determinaram, de acordo com Walter Benjamin, as *condições de aparecimento* da Cidade como primeiro *ecrã* da modernidade.⁸⁷⁸

⁸⁷¹ Julia ALBANI, Rita PALMA, José MATEUS, Delfim SARDO, *op. cit.*, p.15

⁸⁷² Luís Santiago BAPTISTA, p.31

⁸⁷³ *Idem*, p.30

⁸⁷⁴ *Idem*, p.29

⁸⁷⁵ Julia ALBANI, Rita PALMA, José MATEUS, Delfim SARDO, *op. cit.*, p.15

⁸⁷⁶ ver nota 486

⁸⁷⁷ ver nota 486

⁸⁷⁸ ver nota 33

E como já aqui foi referido, o simulacro, tal como o filme, surge do imaginário e não do real. Baseia-se no real, mas não é nem o território nem o mapa, mas algo que surge dos resquícios de ambos. Referencia-se no mapa e no território para, simultaneamente, prescindir deles.⁸⁷⁹ E neste sentido a arquitectura é o elemento que determina as “condições de possibilidade” do habitar e que contorna o percurso e os percursos de uma experiência de imersão que é, literalmente, a possibilidade de habitar “a outra imagem”.

É neste contexto que os comissários de “*No Place Like*” descrevem estes quatro projectos como “desenhos que propõem poéticas.”⁸⁸⁰ O projecto social do Bairro da Bouça expressa-se como “se fosse falado na terceira pessoa, [...]a partir de uma permanente consciência dos seus transcendentais[...]. [O] exercício corporalizado na Bouça é uma reflexão sobre as condições de possibilidade de adaptação da arquitectura às valências sociais do seu uso.”⁸⁸¹ Enquanto a Casa na Comporta, “parecendo um positivo, é, no entanto, um negativo.”⁸⁸² No interior do bairro de Campo de Ourique, a Casa de Santa Isabel “no seu recorte preciso, define uma cumplicidade entre o racionalismo alemão e o modernismo brasileiro, constrói um conjunto de pátios que definem uma narrativa. Cinematograficamente, é um cenário nas traseiras de um cenário, uma *cinecittà* que se recria ao nível do olhar e que demite a condição urbana do *skyline* porque faz voltar o olhar para si mesma.”⁸⁸³ O projecto de João Luís Carrilho da Graça, no Alentejo, “possui uma narratividade própria produzida pela circulação que propõe, pelo carácter cénico como o espaço se vai desocultando. Num certo sentido, é um projecto onde se antevê um grande *travelling*, um enorme plano-sequência, rasante à planície que é a matriz da paisagem como movimento.”⁸⁸⁴

Giuliana Bruno aborda o ecrã como a superfície, o lugar efectivo onde encontros são mediados em forma de projecções, transmissões e transmutações, onde a vida se reconfigura e se pode transformar, “*is a site of reconfiguration of the life of media and consider how this surface space affects our lives. The language of the screen has become an actual material condition of our existence, for its geometry is not only ever-present but also manifold.*”⁸⁸⁵ E tem várias e diferentes camadas.

⁸⁷⁹ Julia ALBANI, Rita PALMA, José MATEUS, Delfim SARDO, *op.cit.*, p.11

⁸⁸¹ *Idem, op. cit.*, p.12

⁸⁸² *Idem*, p.13

⁸⁸³ *Idem*, p.14

⁸⁸⁴ *Idem*, p.15

⁸⁸⁵ Giuliana BRUNO, *Surface — Matters of Aesthetics, Materiality and Media, op. cit.*, p.07

Bruno refere como este suporte intermediário requiere uma reflexão do visual, do ponto de vista material, tendo em consideração que implica olhar para as imagens como invólucros, e com textura,

*“A visual text is also textural for the ways in which it can show the patterns of history, in the form of a coating, a film, or a stain. One can say that a visual text can even wear its own history, inscribed as an imprint onto its textural surface. [...] In visual culture, surface matters, and it has depth.”*⁸⁸⁶

Parafraseando Jacques Rancière, a autora descreve o ecrã como a configuração material do que acontece quando o visual encontra o pensamento, e uma forma efectiva de habitar a realidade mundana.⁸⁸⁷

É neste contexto que Albani, Palma, Mateus e Sardo, referem que “o filme deixa de ser só a imagem projectada no ecrã e passa a ser o espaço no qual o instrumento de projecção, a luz, a imagem, o som e o espectador, definem um campo espacial de sensação.”⁸⁸⁸

Remetendo-nos para o “Livro das Passagens”, Walter Benjamin favorece o papel mediático na experiência do espaço urbano, onde o sujeito — *o flâneur* — participa no lugar do espectador, e a arquitectura e a cidade modernas constituem dispositivos de pré-cinema. Benjamin colocava os dispositivos de projecção e encenação de teatro e dos primeiros cinemas lado-a-lado com alguns elementos do desenho urbano novecentista, como as galerias, passagens e arcadas, onde a nova circulação na cidade, a experiência física do espaço, os focos de atenção, o olhar anónimo e a imersão no colectivo, antecipava a experiência do dispositivo cinematográfico.⁸⁸⁹

Guliana Bruno refere que até agora, tem-se tido um entendimento algo limitado do poder do ecrã. Em casos de cinema convencional, confina-se a uma geometria fixa que os espectadores observam com uma certa distância. *“But what I see happening today is much more closer to those projective forms of phantasmagoria that I was describing before, and to the perambulatory experiences of ‘flânerie’.”*⁸⁹⁰

⁸⁸⁶ *Idem*, p.05

⁸⁸⁷ *Idem*, p.13

⁸⁸⁸ Julia ALBANI, Rita PALMA, José MATEUS, Delfim SARDO, *op. cit.*, p.15

⁸⁸⁹ Manuel BOGALHEIRO, *op. cit.*, p. 147-150

⁸⁹⁰ Giuliana BRUNO, entrevista por Liz Vahia, in <http://www.artecapital.net/entrevista-182-giuliana-bruno> (acedido a 25.06.2017)

Tal como a experiência transitória propiciada por alguns dos primeiros cineteatros, que constituíam pequenas montras, onde se podia entrar e sair, livremente, para ver as imagens, também é esta a dinâmica, e a relação, com o ecrã e as projecções nas galerias de arte e museus de hoje. Na verdade, o cinema surgiu, precisamente, na mesma altura que as colecções privadas se tornaram museus públicos.⁸⁹¹ São as consequências de um ecrã abrangente, que se expandiu e a crescente alteração do paradigma de espaço-público:

*“This contemporary moment of post-cinema, if you will, where screens are literally in every art gallery and in every museum, has an interesting connection to the origin of film. At the moment of its obsolescence, the film medium is reinventing its pre-cinematic roots, which are in live urban space and museum culture.”*⁸⁹²

A função dos quatro e curtos filmes, de narrativas livres, filmados em contextos urbanos e rurais, com várias camadas significantes potenciadas pela música, pela imagem, e pelos estilos-de-vida que estas casas possam veicular, pode-se aqui assemelhar ao papel que “a montagem sincopada [tem de] provocar permanentemente surpresa e sensações, quase por uma via de submersão.”⁸⁹³ O *videoclip*, que promovia bandas e música *pop* na televisão, translada-se aqui para o espaço expositivo da Bienal, reconfigurado, para promover Arte e Arquitectura sob a tutela institucional.

O *videoclip* — “um dos exemplos do crescente domínio da lógica de marketing na indústria discográfica, na hora do hiperconsumo”⁸⁹⁴ — entregou-se à arquitectura e a arquitectura absorveu-o. As consequências da avalanche visual que se desenvolveu durante toda a década de oitenta manifestaram-se na década de noventa em Portugal. Impregnaram e penetraram na cidade, sob formato festivo, celebratório, próspero e vanguardista, numa altura em que “a sociedade do hiperconsumo é contemporânea do surgimento de um mini-ecrã global.”⁸⁹⁵ Porque os *videoclips* “são a última coisa do século XX, [...] mas depois são, na verdade, o começo de tudo o que vem a

⁸⁹¹ *Idem*

⁸⁹² *Idem*

⁸⁹³ Gilles LIPOVETSKY, Jean SEROY, *op. cit.*, p.270

⁸⁹⁴ *Idem*

⁸⁹⁵ *Idem*, p.271

seguir”,⁸⁹⁶ como disse Jorge Figueira, “até ao momento em que o *videoclip* deixa de ter a importância que tem.”⁸⁹⁷

Em *No Place Like* assiste-se à devolução da arquitectura no formato ecrã. Quando o vídeo sobre e à volta da arquitectura é mais eficiente a veicular o projecto, é talvez porque o filme no ecrã “não é apenas um espaço *superficial*, físico, mas também em espaço permeável de memória e imaginação e que faz regressar aonde se começou: uma espécie de forma primária de habitação. Onde se pode projectar afecto, projectar espaço mental, projectar traços históricos.”⁸⁹⁸ A imagem tem mais camadas, e talvez por isso, seja mais entendível pelo espectador, esteja mais próxima dele e por isso seja mais *verdadeira*. E é por este conjunto de razões que a equipa curatorial de “*No Place Like*” conclui que,

“Nesses filmes, que colocam uma outra camada de sistemas de representação, está contida a relação que fez com que estes projectos tivessem sido escolhidos: a sua individualidade, o seu carácter específico, a forma como assumem a idiossincrasia das suas poéticas e que, paradoxalmente, são o eixo da sua universalidade.”⁸⁹⁹

É neste contexto que a emergência da “outra imagem”, aquela que “exige ser mostrada”,⁹⁰⁰ que é omnipresente, “fantasmagórica”⁹⁰¹ e que permite aquele “habitar-por-enquanto”,⁹⁰² fez com que os filmes com a arquitectura lá atrás prevalecessem, em vez das arquitecturas desenhadas, maquetizadas e oferecidas aos espectadores de “*No Place Like — 4 Houses, 4 Films*”. Porque a projecção de uma ficção, “*is a mobile place of dwelling, a transitional space that activates cultural transits.*”⁹⁰³ Porque a “outra imagem” é a última *Casa*, seja pelas desterritorializações, re-territorializações, extra-territorializações, territorialização líquida, hiperrealidade, pelo fim das metanarrativas, pelo fim da história ou, como Santiago Baptista sintetiza, pela “constatação de que o *habitat* humano passa a ser

⁸⁹⁶ Jorge FIGUEIRA, entrevista (ver em anexo)

⁸⁹⁷ *Idem*

⁸⁹⁸ Giuliana BRUNO, entrevista, *op.cit.*

⁸⁹⁹ Julia ALBANI, Rita PALMA, José MATEUS, Delfim SARDO, *op.cit.*, p.15

⁹⁰⁰ ver nota 486

⁹⁰¹ ver nota 487

⁹⁰² ver Capítulo III

⁹⁰³ Giuliana BRUNO, *Surface — Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*, *op.cit.*, p.08

entendido como um todo em mutação e transformação constantes, adoptando uma nova concepção nómada do habitante urbano.”⁹⁰⁴ Porque a ficção é o último lugar onde podemos habitar, *de facto*.

E se na Lisboa 94, ou na Expo98, a cidade ainda era um suporte no qual se projectava a (auto)representação nacional, em *No Place Like* a representação é o próprio vídeo, a representação prescinde da *arquitectura* para fazer prevalecer a sua *imagem*. Porque, “Imagens e arquitectura é a mesma coisa, mas pronto.”⁹⁰⁵

Se as consequências do *videoclip* na Imagem da Cidade foram a transformação da cidade de forma a esta se assemelhar mais ao *videoclip*, em 2010 acontece uma devolução da arquitectura e da urbanidade através da sua imagem-em-movimento, uma devolução em forma de *videoclip*, numa altura em que o próprio *videoclip* é já uma obsolescência. E isto é uma viagem e uma viragem.⁹⁰⁶

⁹⁰⁴ *Idem*

⁹⁰⁵ Paulo Varela GOMES, in Pedro BAÍA, *Anos 1980 com a cumplicidade de Paulo Varela Gomes e Jorge Figueira*, *op.cit.*, p.71

⁹⁰⁶ ver nota 761

CONCLUSÃO

A Imagem da Cidade e o seu Espaço-Representado no *videoclip* da década de Oitenta correspondeu à primeira parte desta investigação, onde o *videoclip* foi a causa e o pretexto para nos debruçarmos e esmiuçarmos sobre um determinado tipo de cidade — aquela que aparece nos *videoclips* da década de oitenta.

Apesar do *videoclip* já existir antes de 1980, foi com o surgir da MTV, nos Estados Unidos da América, em 1981, que este dispositivo se expandiu e se efectivou enquanto um *mass media*. A MTV veio ilustrar e construir um estilo de vida assente num imaginário que reuniu música, cultura, moda, marca e imagem. Imersa em materialismo, converteu toda uma geração ao culto das celebridades e ao consumismo, inaugurou um imaginário visual poderoso e intermitente, rejeitou as estruturas narrativas tradicionais⁹⁰⁷ e esculpiu o espírito da década de oitenta. O *videoclip*, constituiu, portanto, a fórmula mais pertinente e adequada para ilustrar e descrever essa cidade — ou essas cidades — assim como o estado-de-coisas desta década em específico, apogeu da pós-modernidade. Sendo o *videoclip*, ele próprio, uma síntese do pós-moderno; um dispositivo que delineou os limites da sua contemporaneidade à sua própria *imagem*: difusa.

A imagem de uma realidade plural, caleidoscópica e superficial, baseada na cultura do fragmento, do fugaz e da intermitência, mas sobretudo, e redundâncias à parte, extremamente alicerçada no culto de todas estas *Imagens*.

⁹⁰⁷ ver nota 157

Foi também com recurso aos dispositivos que antecederam o *videoclip*, como a pintura, a gravura, o desenho, o cinema, a televisão, o vídeo ou a publicidade, que se construiu aqui uma analepse visual de forma a reconstituir uma história e geografia imagéticas da cidade norte-americana do século XX — das suas arquitecturas, dos seus espaços, ambientes e atmosferas — que esteve na génese, que inspirou e motivou essa *Imagem de Cidade* e os *Espaços-Representados* no *videoclip* da década de oitenta. É a partir do *videoclip* que passamos, taxativamente, a ter uma cidade *pop*, uma cidade *queer*, uma cidade *rap* ou uma cidade *punk*, por exemplo. Não quer dizer que estas cidades não existissem já, em potência, mas é o *videoclip* que possibilita esta camada de significação. É este dispositivo que permite que a cidade fique lacrada a determinados espaços, atmosferas, sons e ambientes e que possibilita uma conotação imediata da cidade e da arquitectura com estas *imagens*.

O *videoclip* aqui analisado, da década de oitenta, comercial e promovido pela MTV, surgiu na América. E foi, portanto, sobre cidades norte-americanas que aqui, primeiramente, se incidiu. Porque a América, tal como aqui foi constatado, é um território particular, onde o *desejo* e a *vontade* são potencial e manifestamente concretizáveis, sendo as cidades de Nova Iorque e Las Vegas, exemplos específicos desta, tão americana, característica. Tanto Nova Iorque como Las Vegas são cidades que se construíram modelando aquilo que acabou por constituir o “Espírito da América”, seja através da extrapolação da *Fronteira* ⁹⁰⁸, da “*Jeremiada Americana*” ⁹⁰⁹, dos conceitos de “*The City Upon a Hill*” ⁹¹⁰ ou de “*Excepcionalismo Americano*” ⁹¹¹, e consequentemente, da própria efectivação do “*Sonho Americano*”.

Nova Iorque, a cidade onde se *chegava*, constituiu não só uma cobaia arquitectónica e urbanística, económica e social, industrial e financeira sem limites, como foi a mais evidente confirmação dessa experiência: a “América”. A cidade, inicialmente num território com bastante relevo topográfico, foi completamente nivelada no início do século XIX e transformou-se no início do século XX, no primeiro e mais fértil solo, durante várias décadas, de muitos e dos mais altos arranha-céus do mundo. Para além deste processo de nivelamento que permitiu a representação literal dessa geografia americana ilimitada, consumou-se, também a superação e a extrapolação que são intrínsecas à mentalidade e ao projecto “América”. Conquistou-se esse lugar — o céu — efectivado no topo do arranha-céus, esse lugar simbólico, a partir do qual é mais fácil alcançar desejos.

⁹⁰⁸ ver nota 93

⁹⁰⁹ ver Capítulo I.I

⁹¹⁰ Ver nota 87

⁹¹¹ ver nota 94

O factor *sonho* teve uma importância irrefutável para que a cidade se fizesse e materializasse. Nova Iorque ergueu-se num processo simultâneo de auto-representação e auto-construção, conjugando sempre esse ímpeto que são o imaginário e o desejo com a possibilidade e o pragmatismo de os ver concretizados *de facto*.

Foi, desde muito cedo, sinónimo do lugar onde os sonhos se realizam, supostamente mais fácil e mais depressa, mas também onde estes sonhos são capitalizáveis. O *videoclip* é o corolário deste imaginário de cidade associado à sua comercialização, tendo em consideração que também isto faz parte da cidade.

Nova Iorque, uma das cidades mais representadas de sempre, transformou-se neste lugar muito facilmente reconhecível sem se ter, necessariamente, de *lá estar* ou de *lá ter estado*. Não é possível falar da *Imagem da Cidade* e do seu *Espaço Representado* sem referir a cidade de Nova Iorque, na medida em que habitar Nova Iorque é, sobretudo, *habitar a sua imagem*.

É uma cidade que não existe apenas geograficamente, mas também e sobretudo na imaginação, da mesma forma que há que ter em consideração que, o entretenimento sobre ou na cidade, constitui, também ele, cidade — como aqui já foi citado, “*we can’t have the real New York without films about New York.*”⁹¹²

A década de oitenta foi uma década de imagem, onde a arquitectura-cenário, da fachada, vista da estrada e à velocidade automóvel se afirmaram e legitimaram. A cidade moderna já tinha incluído o carro no seu desenho urbano, mas no modernismo a arquitectura era *espacial* e o pós-modernismo veio introduzir o *visual* na sua arquitectura e explorou-o sem limites.

A importância da imagem neste período traduz-se nesse momento que definiu o fim do Modernismo ou o início do Pós-modernismo — a implosão de Pruitt-Igoe — que constituiu, ele próprio, uma poderosa *imagem*. É a metáfora da cidade que surgiu depois, e que ocupou as cicatrizes deixadas por um Modernismo que, supostamente, não resultou, ocupando, também, o vazio deixado pela obsolescência da cidade industrial.

O *videoclip* não só ilustrou⁹¹³ o processo de conflito e reconciliação, de extinção e extensão de um Pós-modernismo expectante e optimista que renasceu nos destroços de um Modernismo enfraquecido, como influenciou e ajudou a implementar a imagem da cidade que veio a seguir. A

⁹¹² ver nota 127

⁹¹³ em *Loving The Alien* de David Bowie (1986) ou em *Under Pressure* de Queen&David Bowie (1981), exemplos que aqui foram desenvolvidos

cidade da década de oitenta é fruto desta contaminação; o *videoclip* baseou-se na cidade pós-moderna e pós-industrial, mas também foi o *videoclip* que estetizou e fixou um determinado imaginário de cidade pós-moderna e pós-industrial, visível, por exemplo, em «Don't Leave Me This Way» (1986, Communards) ou em «Atomic» (1980, Blondie), onde os edifícios obsoletos, de cariz industrial da era anterior, vêem o seu uso alterado e são, a partir das décadas de setenta, oitenta, *lofts*, bares ou salas de concertos, por exemplo.

Para além do optimismo e expectativa assentes na legitimação da diversidade e pluralidade da cidade, do sistema e do indivíduo, a Pós-modernidade trouxe, também, a sua desconfiguração e dissolução, assim como do território, provocadas pela decomposição das grandes narrativas, pelo fim da história ou pela nova leitura do mundo, do espaço doméstico e das suas fronteiras depois do fenómeno da globalização.

A Imagem da Cidade no *videoclip* da década de oitenta, tal como os conceitos aqui descritos e analisados como *A Fronteira*⁹¹⁴, *Transcendental Homelessness*⁹¹⁵ ou o *Unhomely*⁹¹⁶, ou, também e ainda, fenómenos urbanos e arquitectónicos como a periferia norte-americana ou a cidade de Las Vegas, insinuam, todos eles, um desejo de fuga para um lugar melhor.

O lugar para onde grande parte da nova-classe-média norte-americana rumou durante a década de cinquenta e sessenta — a *Suburbia* — personificava essa conquista da superação de distâncias, potenciada pelo automóvel e pelas auto-estradas, que culminava num estilo de vida “moderno”, confortável, da casa-com-jardim e garagem-grande-para-um-carro-grande. A periferia norte-americana estabeleceu essa harmoniosa relação de proximidade-distância com a cidade, com a vizinhança e com o mundo. Reproduzida em casas unifamiliares, “perfeitas” e todas iguais, distribuídas em lotes com áreas e configurações semelhantes, a periferia tem a si intrínseca a ideia de espaço infinito, e a conquista desse território ilimitado onde está, supostamente, a *Terra Prometida*.

Las Vegas, ou a exuberante cidade nascida no meio do nada, materializa e supera essa ideia de *Terra Prometida*. Tal como Pigmalião que esculpiu uma estátua pela qual se apaixonou, porque a realidade mundana não chegava, Las Vegas é um lugar construído à medida de um sonho e onde é permitido fazer o que normalmente é proibido no resto da América.

⁹¹⁴ ver nota 93

⁹¹⁵ ver Capítulo II.I

⁹¹⁶ ver Capítulo III.I

Também o *videoclip* constitui esse território onde é possível construir esse lugar ideal, que ilustre uma certa felicidade, ou pelo menos a sua procura. Neste sentido, o êxodo rumo à vida suburbana dos anos cinquenta ou a incursão à capital da fantasia e da desmesura que é Las Vegas, aproxima-se do habitar-por-enquanto que a cidade do *videoclip* dos anos oitenta permite. É o mesmo ímpeto de *fuga*; é a possibilidade de sair do *aqui*, deste mundano. Porque a realidade é incómoda.

Da mesma forma que a *Suburbia* é o lugar onde o subúrbio encontra a Utopia, ou que Las Vegas é uma cidade onde não se vai para se *ser*, mas sim para se *tornar*, também o espaço-representado do *videoclip* constitui esse lugar, mas *maior e melhor*, onde se pode *ser e fazer* o que se quiser. Ou uma extrapolação da já referida *Terra Prometida*.

Há uma sobreposição do ideal sobre o real, em que o ideal supera o original, projecta-se sobre ele e, por fim, substitui-o. Foi sobre o território, este que é ideal, que aqui falámos quando nos referimos à Nova Iorque de Sting, Madonna ou Tina Turner ou à Las Vegas de Sade, James Brown ou dos U2, por exemplo. Na opinião de Baudrillard⁹¹⁷, não há nada que distinga o que é artificial do que não é. Quando se está no papel de espectador/consumidor, não existe alienação. O prazer veiculado pela realidade televisiva ou pela *segunda casa* é experienciado como uma liberdade real.

A desarreigação e a dissolução do limite entre o espaço *Casa* e o espaço *Mundo* trazidas primeiro pela Modernidade e acentuadas depois pela Pós-modernidade, associadas a esta sobreposição do ideal sobre o real, cria este desejado território, onde o ideal predomina e se estabelece, o que, neste contexto, faz da Ficção a única Casa verdadeiramente possível de habitar.

E é por esta razão que a cidade do *videoclip* não só passou a fazer parte do imaginário colectivo, como passou, *de facto*, a fazer parte da Cidade e da sua Arquitectura, conseguindo imiscuir a ficção na cidade-e-na-vida-de-todos-os-dias, ilustrando a cidade com o David Bowie, por exemplo, e tornando-a, também e de certa forma, indissociável do David Bowie daí para a frente.

A imagem da cidade no *videoclip* da década de oitenta vem efectivar os escritos de Venturi e Denise Scott Brown, que legitimaram uma arquitectura anti-espacial do ícone e do painel publicitário, favorecendo uma arquitectura mais de comunicação e menos do espaço⁹¹⁸, permitindo, simultaneamente, que elementos como *sonho* e *desejo* fossem incluídos, veiculados mas também capitalizáveis através da cidade e da sua arquitectura.

⁹¹⁷ ver nota 427

⁹¹⁸ ver nota 574

Pedro Gadanho denominou esta situação como “efeito Wallpaper”⁹¹⁹, onde a arquitectura se posiciona ao lado de outras produções culturais, fomentando uma cultura visual que tem a si associada uma cultura material subentendida na circulação obsessiva das suas imagens⁹²⁰.

Mas de que forma é que esta imagem da cidade e o espaço-representado no *videoclip* da década de oitenta se repercutiu na arquitectura e cidade portuguesas na própria década de oitenta e nas seguintes?

A segunda parte desta investigação incide sobre as consequências desta cidade-imagem na cultura arquitectónica de matriz ocidental e, especificamente, em Portugal.

Apesar de na década de oitenta Portugal ser um país sobretudo consumidor/receptor da cultura televisiva e musical anglo-saxónica, havia uma *pós-modernidade portuguesa* a acontecer e, ainda que num formato bastante incipiente comparado com os *videoclips* da MTV, havia uma cultura audiovisual a emergir. Esta nova cultura audiovisual, feita com muito poucos recursos, e a grande maioria filmada em estúdio, dentro de portas, ou num lugar específico da cidade (um jardim, uma montra, um monumento, uma praia...) e sem qualquer espécie de cenário ou efeitos, vem expor e ajudar a implementar novas formas de comportamento, de estar e de vivenciar o espaço público (incluindo o espaço público dentro de portas).

O *videoclip* traz consigo uma nova urbanidade, contaminada pela liberalização e emancipação de um certo hedonismo e cosmopolitismo que começam a chegar aos poucos à cidade de Lisboa. De acordo com Pedro Ayres Magalhães, antes do *videoclip* “As pessoas não conheciam qual era a atitude que deviam ter quando viam uma banda, não percebiam se era dançar, se era olhar...”⁹²¹

Com a democratização e banalização do aparelho televisivo nos lares portugueses, estabeleceu-se uma relação mais directa do *Mundo* com a *Casa* e surgiu uma apologia à contaminação da arquitectura e do desenho urbano pela visualidade, pela linguagem de arquitectos como Manuel Vicente, Tomás Taveira ou Graça Dias. Esta é a constatação de que a cidade é um organismo vivo onde sucedem relações entre o seu espaço, a sua arquitectura, a imagem e o consumo do audiovisual. Esta relação, compilada num dispositivo ritmado e sedutor como o *videoclip*, inaugura um novo tipo de espaço público que antecede grande parte do que vai acontecer a seguir, ou como disse Jorge Figueira, “O videoclip é a última figura do mundo clássico ou a primeira do mundo — pós-moderno

⁹¹⁹ ver nota 831

⁹²⁰ ver nota 775

⁹²¹ ver nota 730

[...]. Podemos dizer que são a última coisa do século XX [...] mas depois são o começo de tudo aquilo que acontece a seguir.”⁹²² O *videoclip* é uma herança do cinema e da televisão e, simultaneamente, o presságio desse enorme e global espaço público que será a internet.

E se, durante a década de oitenta, o *videoclip* funcionou como um *catalisador* de uma determinada cidade ou imagem de cidade, a partir da década de noventa começam-se a reflectir os sintomas e as *consequências* do seu contacto com a cultura arquitectónica.

É de voltar a sublinhar que foi a partir do *videoclip* que se tem uma cidade *queer, rap, pop, rock, punk* ou *rockabilly*. Da mesma forma que Nova Iorque, Las Vegas e outras cidades entraram no *videoclip* e o protagonizaram, também o *videoclip*, depois de assimilado e digerido, invadiu o imaginário urbano e arquitectónico e devolveu-se em forma de influência, contaminando a forma de projectar, de construir, de representar, de habitar, de ver e vivenciar a cidade.

Como aqui foi constatado e referido, a visualidade e o ritmo começaram a fazer parte do trabalho de vários projectistas, desde Venturi e Scott Brown, a Tomás Taveira que diz que “A arquitectura deverá assumir a sua função informativa como um *mass media*”.⁹²³ O vídeo passou a ser um dispositivo legítimo, assíduo e mais eficaz, até, de representação e apresentação do projecto, e os próprios projectos passaram a ser parecidos com aquilo que se via no *videoclip*. Ainda que não se tenha concretizado uma Manhattan em Cacilhas, houve essa possibilidade de se ver uma realidade como a do *videoclip* de perto e aqui ao lado. Proporcionou-se, em projecto, a oportunidade de viver no *videoclip*, de *estar lá*, de facto, em Cacilhas, mas como se se estivesse em Nova Iorque.

Também o transeunte, através da apropriação identitária e simbólica potenciada pelos *media* e pelo *videoclip*, pode passear-se por Brooklyn como se fosse a Madonna, podendo, também, ampliar esta atmosfera de identificação através desse aparelho electrónico também surgido nesta década: o *walkman*. A música conciliada com imagem, som e marca, conferiram toda uma nova camada de significação à cidade.

Foi o filtro do *videoclip* que possibilitou que o Mosteiro dos Jerónimos fosse o cenário dos Heróis do Mar para o «Amor» (1982) ou que o Padrão dos Descobrimentos fosse o pano-de-fundo para «O Conquistador» (1989) dos Da Vinci, por exemplo.

A imagem enquadrada e veiculada pelo *medium*, é essa indumentária que possibilita o processo de reinvenção da cidade. É a partir desta imagem, desta representação, que surge a outra-coisa-

⁹²² ver nota 897

⁹²³ ver nota 748

qualquer que não é a representação, nem o objecto representado, mas sim uma-imagem-que-existe.⁹²⁴ Por outras palavras, a cidade efectiva-se através da forma como se apresenta, e através do que se vê na imagem que passa de si.

Durante a década de noventa, em Portugal, a re-invenção da cidade e do país aconteceu através da pujança de construção de obras públicas, de re-habilitações de edifícios históricos e classificados, e de eventos culturais que implicaram a revitalização parcial ou total de determinadas zonas da cidade. Porém, esta re-invenção, foi também e sobretudo muito potenciada pela forma como a cidade apresentou estas mudanças, como *se apresentou*.

Eventos como a Lisboa Capital da Cultura 94 ou a Expo98 deram o fôlego e constituíram o pretexto para esta reinvenção. A *festivalização* da cidade permitiu, não só, que o país projectasse a realidade que mais desejava para si, como uma submersão em acontecimentos, imagens, situações, atmosferas, surpresas e sensações que colocaram o indivíduo/espectador mais próximo daquilo que seria estar dentro da cidade representada no *videoclip*: uma realidade envolta num discurso de *marketing*, caleidoscópica, efémera, sedutora e capitalizável. Porque tal como no *videoclip*, cuja intenção primeira é de promover e vender bandas, artistas e música, também a encenação e mediatização da cidade foi a de se promover, a si e à sua arquitectura.

A *festivalização* da cidade é um fenómeno vários séculos anterior ao *videoclip*, mas o contacto com este dispositivo transformou a abordagem dos festivais aos seus respectivos espaços e públicos. Foi uma das formas mais próximas e literais de materializar a realidade do *videoclip*. Foi estar no fogo de artifício da Lisboa94 como se se estivesse na Las Vegas de James Brown ou na Expo98 como se se estivesse na Nova Iorque de Pat Benatar. Encenou-se uma cidade para o público, permitindo que este público saísse do sofá e viesse, ele próprio, para dentro daquilo que costumava ver na televisão. Era possível estar-se *lá*, fazer parte da imagem que antes era apenas acessível pelo olhar.

Todo este processo foi profundamente potenciado pelo *medium*. Como já aqui foi referido, o *medium* é o que está-entre e a forma mais evidente de *vestir* a cidade. A Expo'98 efectivou-se como esse lugar onde “os povos de todo o mundo vão encontrar-se para conhecer aquilo que os une: Os Oceanos”⁹²⁵ e foi com este *slogan*, num anúncio publicitário filmado debaixo de água que juntava culturas e etnias, que a Exposição e a Cidade foram difundidas mundialmente nesse outro lugar onde os povos de todo o mundo também se encontram — o ecrã.

⁹²⁴ ver nota 487

⁹²⁵ ver nota 811

Foi também o ecrã o dispositivo escolhido para expor a Representação Portuguesa na Bienal de Arquitectura de Veneza de 2010, *No Place Like Home — Four Houses, Four Films*. De acordo com os curadores, as quatro *Casas* representadas, O Bairro da Bouça de Álvaro Siza Vieira, As Casas na Comporta de Manuel e Francisco Aires Mateus, a Casa em Santa Isabel de Ricardo Bak Gordon e a Casa no Alentejo de João Luís Carrilho da Graça, exigiam ser mostradas através de filmes.⁹²⁶

As quatro específicas arquitecturas, que representam quatro determinados contextos e estilos-de-vida a si associados, ampliam o seu significado e as suas camadas significantes ao serem filmados em narrativas livres, ora fluidas, ora sincopadas, contaminadas com sons, música e atmosferas, numa fórmula sugestionada pelo *videoclip*. Mais uma vez, tal como o *videoclip*, um dispositivo de *marketing*, estetizado, que actua no sentido de promover bandas, música e discos, também as quatro curtas-metragens de *No Place Like Home*, têm uma intenção promover a Arte e Arquitectura portuguesas, com a chancela institucional no contexto expositivo de uma Bienal de Arquitectura, em Veneza.

Os dispositivos de representação como desenhos ou maquetes foram substituídos por curtas-metragens. As casas constituíram o pano-de-fundo, e não a matéria ou a personagem principal das narrativas de cada um dos filmes, porque o filme passado na *casa* efectiva-a como um lugar subjectivo, experienciável, vivenciado e preenchido de memórias que uma representação estática não contempla. A *Casa* só existe enquanto tal, depois da sua apropriação dinâmica. Da mesma forma que a arquitectura filmada evidencia e reflecte, também, a sua condição perante a “mobilidade e efemeridade da condição metropolitana”⁹²⁷ contemporânea.

De acordo com Luís Santiago Baptista, “A casa pode funcionar não só como refúgio mas como interface, fundindo as dimensões pública e privada da existência. A relação com a esfera pública pode agora realizar-se à distância, do quarto encerrado directamente para o mundo lá fora.” A possibilidade de estar *lá*, sem sair *daqui*, foi extremamente potenciada pela capacidade de submersão, distração e atenção da realidade televisiva e do *médium* que propiciaram a antevisão da profunda alteração do paradigma deste, agora, espaço-público-privado.

E neste contexto, estas casas *exigem* ser mostradas através de filmes, no sentido de fazer emergir a “outra-imagem”, aquela que contém a camada de imagem-em-movimento, de casa-habitada, dessa outra coisa-qualquer que não é, nem a representação nem o objecto representado, mas aquilo que se emancipa, que prevalece e que permite aquele “habitar-por-enquanto”. São os filmes sobre as casas, e

⁹²⁶ ver nota 875

⁹²⁷ ver nota 872

não as casas, que possibilitam que se habite a “outra imagem”, e a “outra imagem” é a última *Casa* passível de ser habitada numa contemporaneidade desterritorializada, extra-territorializada, líquida ou hiperreal.

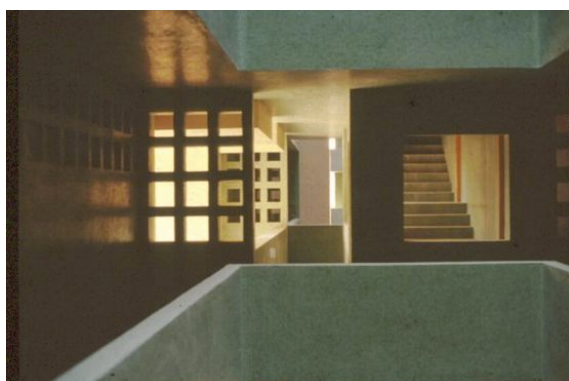
A absorção e assimilação da realidade do *videoclip* durante a década de oitenta favoreceu e influenciou uma forma de estar e representar a cidade que é agora devolvida ao universo arquitectónico. A prevalência e onnipresença de uma certa imagem-em-movimento na cultura arquitectónica de hoje é o mais evidente sintoma de que, mais uma vez, a ficção é o último lugar onde podemos habitar, *de facto*.



131. Pormenor do Edifício Abreu Santos e Rocha, Pancho Guedes, 1954-56



132. «Sometimes», Erasure, 1987



133. Fai Chi Kei, Manuel Vicente, Macau, 1978-82



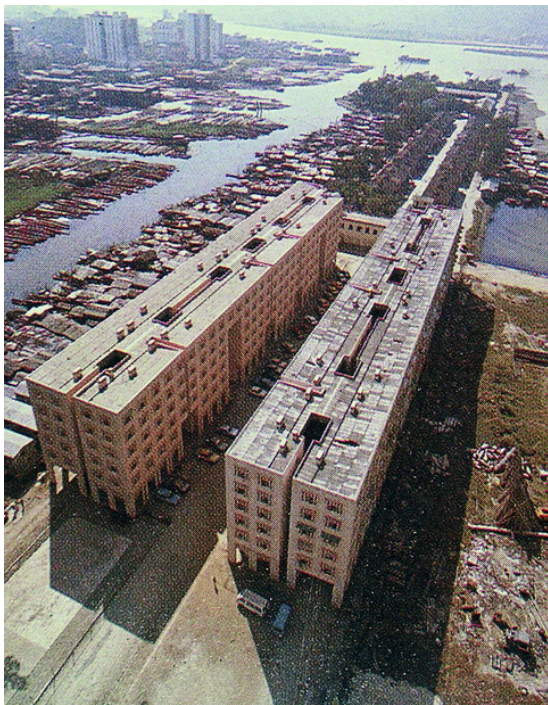
134. «Loving the Alien», David Bowie, 1985



135. «Atomic», Blondie, 1980



136. Estação de Metro de Chelas, Tomás Taveira, 1998



137. Fai Chi Kei, Manuel Vicente, Macau, 1978-82



138. Pruitt-Igoe, *Koyaanisqatsi*, Godfrey Reggio, 1982



139. Under Pressure, Queen&David Bowie, 1981



140. Demolição da Torralta, Tróia, 2005

BIBLIOGRAFIA

- A BÍBLIA Sagrada*, 5ª edição, Lisboa, Difusora Bíblica, 2006
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *O Plano de Imagem*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996
- ARENDT, Hannah, *A Condição Humana*, Lisboa, Relógio d'Água, 2001
- ARISTÓTELES, *Poética*, 7ª edição, Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 2003
- BAÍA, Pedro, *Anos 1980 com a cumplicidade de Paulo Varela Gomes e Jorge Figueira*, Porto, Circo de Ideias, 2012
- BARTHES, Roland, *A Câmara Clara*, Lisboa, Edições 70, 2006
- BARTHES, Roland, *O Óbvio e o Obtuso*, Lisboa, Edições 70, 2009
- BAUDELLAIRE, Charles, *O Pintor da Vida Moderna*, 4ª edição, Lisboa, Vega, 2006
- BAUDRILLARD, Jean, *América*, Viseu, João Azevedo Editor, 1989
- BAUDRILLARD, Jean, *A Troca Simbólica e a Morte*, Edições 70, Lisboa, 1976
- BAUDRILLARD, Jean, *Selected Writings*, 2ª edição, Stanford University Press, 2001
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacros e Simulação*, Lisboa, Relógio d'Água, 1991
- BAUDRILLARD, Jean, *The Consumer Society: Myths & Structures*, 5ª edição, Sage Publications, 2005
- BAUMAN, Zygmunt, *Liquid Times – Living in an Age of Uncertainty*, New Hamshire, Polity Press, 2007
- BELL, Daniel, *The Coming of the Post-Industrial Society*, 3ª edição (1999), Nova Iorque, Basic books, 1973
- BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte, Estética, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d'água Editores, 1994
- BENJAMIN, Walter, *The Arcades Project*, First Harvard University Press, 2002
- BERCOVITCH, Sacvan, *The American Jeremiad*, 2ª edição, The University of Wisconsin Press, 2012
- BERMAN, Marshall, *All that is Solid Melts into Air: The experience of Modernity*, Nova Iorque, Simon and Schuster, 1982

BERTELLINI, Giorgio, *Italy in Early American Cinema: Race, Landscape, and the Picturesque*, Bloomington, Indiana University Press, 2010

BHABHA, Homi K., *The Location of Culture*, Londres e Nova Iorque, Routledge, 1994

BHABHA, Homi K., *The World and the Home*, in, *Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, ed. McCLINTOCK, Anne, MUFTI, Aamir, SHOHAT Ella, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997

BLAKE, Richard A. , *Street Smart — The New York of Lumet, Allen, Scorsese and Lee*, University Press of Kentucky, 2005

BORGES, Jorge Luís, *Ficções*, Lisboa, Abril-Control-Jornal, 2000

BORGES, Jorge Luís, *Sobre o Rigor da Ciência*, in *História Universal da Infâmia*, trad. De José Bento, Lisboa, Assírio e Alvim, 1982

BROWN James, TUCKER, Bruce, *James Brown: The God father of the Soul*, 4ª edição, Nova Iorque, Thunder's Mouth Press, 2002

BRUNO, Giuliana, *Atlas of Emotion — Journeys in Art, Architecture, and film*, Londres, 2ª edição, Verso, 2007

BRUNO, Giuliana, *Surface — Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*, Chicago e Londres, University of Chicago Press, 2014

BURROWS, Edwin G., WALLACE, Mike, *Gotham: A History of New York City to 1898*, Nova Iorque, Oxford University Press, 1999

CHAMAN, Seymour, DUNCAN, Paul, *Michelangelo Antonioni — A Filmografia Completa*, Colónia, Tacshen, 2004

CHOAY, Françoise, *O Urbanismo*, 5ª edição, São Paulo, Editora Perspectiva, 2000

COVERLY, Merlin, *Psychogeography*, Harpenden, Pocket Essentials, 2010

CRANE, Jonathan Lake, *Terror and Everyday Life: Singular Moments in the History of the Horror Film*, Thousand Oaks, SAGE publications, 1994

CRISP, Quentin, *The Resident Alien*, London, Flamimngo, 1997

DEBRAY Regis, *La Vie et La Mort de l'Image*, Paris, Gallimard, 1992

DEBUYS, William, Foreword de *Playing the Odds: Las Vegas and the Modern West*, Albuquerque, Ed. By Lincoln Bramwell, University of New Mexico Press, , 2007

De CERTEAU, Michel, *The Practice of Everyday Life*, Berkley and Los Angeles, University of California Press, 1988

DELEUZE, *Lógica do Sentido*, 4ª edição, São Paulo, Editora Perspectiva, 2003

- DELEUZE, Gilles, *A filosofia crítica de Kant*, Lisboa, Edições 70, 2009
- DELEUZE, Gilles, GUATARI, Félix, *What is Philosophy?*, Londres e Nova Iorque, Verso, 1994
- DESCARTES, René, *Discurso do Método*, Parte III, Lisboa, Ed. Mar.Fim, 1989
- DIAS, Manuel Graça, *Manual das Cidades*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2006
- DIKA, Vera, *Recycled Culture in Contemporary Art and Film: The Uses of Nostalgia*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003
- DUARTE, José Alberto Olivença *Like Branches in a River: Viagens Estrada Fora e Cidade adentro no Cinema Americano*, Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2014
- ECO, Umberto, *A Estrutura Ausente*, 7ª edição, São Paulo, Perspectiva, 2005
- ECO, Umberto, *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*, Lisboa, Difel, 1997
- ECO Umberto, *Faith in Fakes - Travels in Hyperreality*, Londres, Vintage, 1998
- ELIADE, Mircea, *Myth and Reality*, Nova Iorque, Harper Torchbooks, 1975
- EISNER, Lotte H. , *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the influence of Max Reinhardt*, Berkeley, University of California Press, 2008
- FIGUEIRA, Jorge, *A Periferia Perfeita, Pósmodernidade na Arquitectura Portuguesa nos anos 1960-1980*, Lisboa, Caleidoscópio, 2014
- FIGUEIRA, Jorge, *Reescrever o Pós-Moderno*, Porto, Dafne Editora, 2011
- FLOWERS, Benjamin, *Skyscrapers: The Politics and Power of building New York City in the twentieth Century*, Nova Iorque, University of Pennsylvania Press, 2009
- FOUCAULT, Michel, *As Palavras e as Coisas*, Lisboa, Edições 70, 2002
- FREUD, Sigmund, *The Uncanny*, Londres, Penguin Books, 2003
- FUKUYAMA, Francis, *O Fim da História e o Último Homem*, Lisboa, Gradiva, 1992
- GADANHO, Pedro, *Arquitectura em Público*, Porto, Dafne Editora, 2010
- GAGGI, Silvio, *From Text to Hypertext: Decentering the Subject in Fiction, Film, the Visual Arts, and Electronic Media*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1998.
- GIBSON, Andrew, *Postmodernity, Ethics and the Novel: From Leavis to Levinas*, Londres e Nova Iorque, Routledge, 1999
- GOETHE, Johann Wolfgang, *Fausto*, Lisboa, Relógio d'Água editores, 1999

- GOFFMAN, Erving, *A Apresentação do Eu na Vida de todos os Dias*, Lisboa, Relógio d'Água, 1993
- GOODMAN, Nelson, *Linguagens da Arte uma abordagem à Teoria dos Símbolos*, Lisboa, Gradiva, 2006
- HALL, Stuart, JEFFERSON, Tony, *Resistance through Rituals*, 3ª edição, Birmingham, Routledge, 2004
- HARVEY, David, *The Condition of Postmodernity - An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Malden, Blackwell Cambridge MA & Oxford UK, 2004
- HEDGES, Inez, *Framing Faust: Twentieth-Century Cultural Struggles*, Southern Illinois University, 2009
- HEGEL, G.W. F., *The Philosophy of History*, 2ª edição, Nova Iorque, Dover Publications, 2004
- HEIDEGGER, Martin, *Carta sobre o Humanismo*, 4ª edição, Lisboa, Guimarães Editores, 1987
- HESS, Andreas, *American Social and Political Thought: A Concise Introduction*, Edinburgh University Press, 2000
- HOFFMAN, E.T.A., *O Homem da Areia em Contos Nocturnos*, Lisboa, Guimarães Editores, 2005
- HUYSEN, Andreas, *After The Great Divide — Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington e Indianapolis, 1986
- JACOBS, Jane, *The Death and Life of Great American Cities*, edição de 2002, Nova Iorque, Random House, 1961
- JACOBS, Jay S., *Wild Years: the Music and Myth of Tom Waits*, Toronto, ECW Press, 2006
- JAMESON, Fredric, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Londres e Nova Iorque, Verso, 2008
- JAMESON, Fredric, *Signatures of the Visible*, Routledge Classics, Nova Iorque, 2007
- JANEIRO, Pedro António, *Origens e Destino da Imagem*, Lisboa, Chiado Editora, 2010
- JENCKS, Charles, *The Language of Post-Modern Architecture*, 6ª edição, Londres, Academy Editions, 1991
- JENCKS, Charles, *What is Post-modernism?* London, Academy Edition/St. Martin's Press, 1989
- KRISTEVA, Julia, *Powers of Horror an Essay on Abjection*, Nova Iorque, Columbia University Press, 1982
- JOLY, Martine, *A Imagem e a Sua Interpretação*, Lisboa, Edições 70, 2003
- JOLY, Martine, *Introdução à Análise da Imagem*, Lisboa, Edições 70, 2015
- LACAN, Jacques, *Escritos*, 4ª edição, São Paulo, Editora Perspectiva, 1996
- LADERMAN, David, *Driving Visions, Exploring the Road Movie*, Austin, University of Texas Press, 2002
- LEFEBVRE, Henri, *The production of Space*, 20ª edição, Oxford, Donald Nicholson-Smith, 2004

- LEVINAS, Emmanuel, *Reality and its Shadow*, in *Collected Philosophical Papers*, Dordrecht, Martinus Nijhoff Publishers, 1987
- LEVINAS, Emmanuel, *Totalidade e Infinito*, 3ª ed, Lisboa, Edições 70, , 2008, p.144
- LIPOVETSKY, Gilles, *A Era do Vazio*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 1983
- LIPOVETSKY, Gilles, ROUX, Elyette, *O Luxo Eterno — Da Idade do Sagrado ao Tempo das Marcas*, Lisboa, Edições 70, 2012
- LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *O Ecrã Global*, Lisboa, Edições 70, 2010
- LOURENÇO, Eduardo, *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*, 5ª edição, Lisboa, Gradiva, , 2012
- LUCÁKS, Georg, *The Theory of the Novel*, Londres, Merlin Press, 2006
- LYOTARD, Jean-François, *A Condição Pós-Moderna*, Lisboa, Gradiva, 2003
- LYOTARD, Jean-François, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 2008
- MADSEN, Deborah L., *American Exceptionalism*, University Press of Mississippi Jackson, 1998
- MARQUES, A. H. De Oliveira, *História de Portugal - Vol III, Das Revoluções Liberais aos Nossos Dias*, Lisboa, Editorial Presença, 13ªedição, 1998
- MCLUHAN, Marshall, *Understanding Media*, Routledge, 5a edição, Londres, 2006
- MEDEIROS, Margarida, *Fotografia e Narcisismo — O Auto-retrato Contemporâneo*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2000
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da Percepção*, 3ª edição, São Paulo, Martins Fontes, 2006
- MILLS, C. Wright, *White Collar: The American Middle Classes*, New York, Oxford University Press, 5ª edição, 2002 (1º edição 1956)
- MUNTAÑOLA, Josep, *Poética y Arquitectura — Una Lectura de la Arquitectura Postmoderna*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1981
- OVÍDIO, *Metamorfoses*, trad.de Paulo Farmhouse Alberto, Lisboa, Livros Cotovia, 2007
- PALLASMAA, Juani, *Architecture of Image: Existencial Space in Cinema*, 2a edição, Helsinki, Rakennustieto Publishing, 2008
- PARMET, Herbert S., *George Bush: The life of a Lone Star Yankee*, New Jersey, Transaction Publishers, 2001
- PELLETIER, Louise *Architecture in Words – Theatre, language and the sensuous space of architecture*, Nova Iorque, Routledge, 2006

- PHILIPS, Gene D., *Godfather: The Intimate Francis Ford Coppola*, Lexington, University Press of Kentucky, 2004
- PLATÃO, *A República*, 6a edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990
- PORTOGHESI, Paolo, *Depois da Arquitectura Moderna*, Lisboa, Edições 70, 1982
- RAMIREZ, Juan Muñoz, *Architecture for the screen: a Critical Study of the Set Design in Hollywood's Golden Age*, McFarland & Company, inc., North Carolina Publishers, 2004
- RANCIÈRE, The Emancipated Spectator, Londres e Nova Iorque, Verso, 2009
- ROLNIK, Sueli, GUATARI, Felix, *Micropolítica – Cartografias do Desejo*, Vozes, 4ª edição, Petrópolis, 1996
- ROSE, Margaret A. , *The Post-modern & the Post-industrial – A Critical Ananlysis*, Nova Iorque, Cambridge University Press, 1992
- ROSENTHAL Caroline, *New York and Toronto Novels after Postmodernism – Explorations of the Urban*, Nova Iorque, Camden House, 2011
- ROTHMAN, Hal, DAVIS, Mike, *Introduction: The Many Faces of Las Vegas*, in *The Grit beneath the Glitter*, Ed. Hal Rothman and Mike Davis. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2002
- ROTHMAN, Hal K., *Playing the Odds: Las Vegas and the Modern West*, Albuquerque, Ed. By Lincoln Bramwell, University of New Mexico Press, 2007
- ROYLE, Nicholas, *The Uncanny*, Manchester University Press, 2003
- SANDERS, James, *Celluloid Skyline — New York and The Movies*, Nova Iorque, Knopf, 2003
- SANTOS, Boaventura de Sousa, *Pela Mão de Alice: O Social e o Político na Pós-Modernidade*, 7ª edição, Porto, Edições Afrontamento, 1999
- SARUP, Madan, *Identity, Culture and the Postmodern World*, Edinbrough University Press, 1996
- SENNETT, Richard, *The Fall of Public Man*, Londres, Penguin Books, 2002
- SHIEL, Mark, FRIETZMAURICE, Tony, *Cinema and City: Film and Urban Societies in a Global Context*, Oxford, Blackwell Publishers, 2001
- SHIEL, Mark, FITZMAURICE, Tony, *Screening the City*, New York, Verso, 2003
- SHOLES, Robert E., SULLIVAN, Rosemary, *Elements of Fiction*, Oxford University Press, 1988
- SCHUMACHER, Michael, *Francis Ford Coppola: a Filmmaker's Life*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2000
- SONTAG, Susan, *Sur la Photographie*, 3ª edição, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2008
- SPIGEL, Lynn, *Welcome To The Dreamhouse – Popular Media and Postwar Suburbs*, Durham e Londres, Duke University Press, 2001

STOICHITA, Victor, *O Efeito de Pigmalião: Para uma antropologia histórica dos simulacros*, Lisboa, KKYM, 2011

STOICHITA, Victor I, *The Pygmalion Effect from Ovid to Hitchcock*, Chicago, The Chicago University Press, 2008

SZACKA, Léa Catherine, *Exhibiting the Postmodern – The 1980 Venice Architecture Biennale*, Veneza, Marsilio Editori, 2016

TANNENBAUM, Rob, MARKS, Craig, *I Want My MTV*, Nova Iorque, Plume Books, 2012

TAVARES, Gonçalo M., *O Atlas do Corpo e da Imaginação: Teoria, Fragmentos e Imagens*, Lisboa, Editorial Caminho, 2013

TAVEIRA, Tomás, *Discurso da Cidade*, Lisboa, Edição do Autor, 1974

TORGOVNIK, Marina, *Gone Primitive: Savage Intelects, Modern Lives*, University of Chicago Press, 1991

TROY, Gil, *Morning in America – How Ronald Reagan invented the 1980's*, Princeton University Press, 2005

VENTURI, Robert, SCOTT-BROWN, Denise, IZENOUR, Steven, *Learning From Las Vegas*, 1977, Revised Edition, The M.I.T. Press

VENTURI, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, Nova Iorque e Chicago, The Museum of Modern Art Papers on Architecture in association with the Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, 1992

VICENTE, Manuel, DIAS, Manuel Graça, RESENDE, Helena, *Macau Glória- A Glória do Vulgar*, Instituto Cultural de Macau, 1991

VIDLER, Anthony, *The Architectural Uncanny*, 5ª edição, Cambridge, M.I.T. Press, 1999

VIEIRA, Ana Bigotte, *No Aleph — para um olhar sobre o Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian entre 1984 e 1989*, Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação, FCSH/UNL, 2016

VINEGAR, Aron, GOLEC, Michael J., *Instruction as Provocation in Re-learning From Las Vegas*, Ed. Aron VINEGAR e Michael J. GOLEC, University of Minesota Press, 2009

VIRILIO, Paul, *A velocidade de Libertação*, Lisboa, Relógio d'água, 2000

VIRILIO, Paul, *The Vision Machine*, Bloomington, Indiana University Press, 1994

WARNER, Marina, *Fantastic Metamorphoses, Other worlds: Ways of telling the Self*, Oxford University Press, 2004

WOLFE, Tom, *From Bauhaus to our House*, Nova Iorque, Picador, 1981

WOLFE, Tom, *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*, 4ª edição, Londres, Pan Books, , 1966

PERIÓDICOS, CATÁLOGOS e COMPILAÇÕES:

ALBANI, Julia, PALMA, Rita, MATEUS, José, SARDO, Delfim, *No Place Like – 4 houses, 4 films*, Catálogo da Representação Oficial Portuguesa na 12th International Architecture Exhibition – La Biennale di Venezia, DG Artes e Trienal de Arquitectura de Lisboa, 2010

BAUER, Franz , *De Chirico as Architect: Space and Void in Conceptions of the City between the World Wars*, in *Imagining the City*, Vol.I, Bern, The Art of Urban Living, 2006

BOGALHEIRO, Manuel, *Da arquitectura moderna como arqueologia do ecrã à cinematografia móvel: Considerações sobre a relação entre espaço, dispositivo e poder*. In *Post-Screen: Device, Medium and Concept* , ed. CIEBA-FBAUL, 2014, p.148 - 155

BRISTOL, Katherine, *The Pruitt Igoe Myth*, in *American Architectural History: A Contemporary Reader*, edited by Keith L. Eggener, Routledge, New York, 2004

CANOVA, Gianni, *O Olhar Sobre a Cidade*, in *Cinema e Arquitectura*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1999

COWIE, Jefferson, BOEHM, Lauren, *Dead Man's Town: "Born in the USA", Social History, and Working-Class Identity*, in *Bruce Springsteen, Cultural Studies, and the Runaway American Dream*, ed Keneth Womack, Jerry Zolten e Mark Bernhard, Surrey, Ashgate Publishing Limited, 1988

Depois do Modernismo, organizado por Luís SERPA, Lisboa, 1983

DUEÑAS, Issa M^a Benitez *Arte, Nomadismo e os Limites da Identidade*, in *Wart*, N^o3, editora Mimesis, 2004

FOSTER, Hal, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Bay Press, 1983

GONÇALVES, Rui Mário, *Carta de Lisboa: Bad Painting*, in *Bad Criticism*, in *Colóquio Artes*, N^o 56, 1983

HAESBAERT, Rogério, BRUCE, Glauco, *A Desterritorialização na Obra de Deleuze e Guatari*, in *GEOgraphia*, Vol.04, N^o07, UFF, 2002

HOLTON, Kimberly DaCosta, *Dressing for Success: Lisbon as European Cultural Capital*, in *Journal of American Folklore* 111(440):173-196, 1998

LESUEUR, Stephen C. e REHBERGER,Dean, *Rocky IV, Rambo II, and the Place of the Individual*, in *Modern American Society*, in *Journal Of American Culture*, Vol.11,N^o2, 1998

MENENDEZ, Francisco, *Las Vegas of the Mind: Shooting Movies in and about Nevada*, in *The Grit Beneath the Glitter: Tales from the Real Las Vegas*, Ed. Hal Rothman and Mike Davis. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2002

MILLS, Katie, *Revitalizing the Road Genre: 'The Living End' as an AIDS Road Film*, in *The Road Movie Road*, ed. Steven Cohan and Ina Rae Hark. Londres e Nova Iorque, Routledge, 1997

MURPHY, J.M. *A time of shame and sorrow: Robert F. Kennedy and the American Jeremiad*, in *Quarterly Journal of Speech*, 76, 1990, 401-414.

Postmodernism: Style and Subversion 1970-1990, ed. Glenn ADAMSON, Jane PAVITT, Londres, Victoria and Albert Museum, 2011

ROY, Anindyo, *Postcoloniality and the Politics of Identity in the Diaspora: Figuring 'Home', Locating Histories*, in *Postcolonial Discourse and Changing Cultural Contexts: Theory and Criticism*, ed. Gita Rajan, Radhika Mohanram, Westport, 1995

SALGUEIRO, Teresa Barata, *Cidade Pós moderna, Espaço Fragmentado*, in *III Congresso de Geografia Portuguesa*, Porto, Setembro 1997, Edições Colibri e Associação Portuguesa de Geógrafos, Lisboa, 1999

SOL, Luísa, *Cidade Moderna, Cidade Pós-Moderna e Espaço-Representado em 'Anarchitekton' de Jordi Colomer*, in *Arquitectura Imaginadas: Representação Gráfica Arquitectónica e 'Outras Imagens' — Desenho(...)Cidade(...)Moderna*, ed. Pedro Janeiro, nº4, Lisboa, Edições Caleidoscópio, Lisboa, 2016, ISBN 978-989-658-366-8

SOL, Luísa, *Cidade, Ruína e Abjecto: O desenho da paisagem pós-industrial através de «Under Pressure» (Queen&David Bowie, 1981)*, in *Arquitectura Imaginadas: Representação Gráfica Arquitectónica e 'Outras Imagens' — Desenho(...)Cidade(...)Eu*, ed. Pedro Janeiro, nº3, Lisboa, Edições Caleidoscópio, 2016, ISBN 978-989-658-365-1

SOL, Luísa, *City and Television: The Ilusion of the Unlived*, in *The Society of Spectacle: 50 years Later*, ed. Reuben Ross, Matt Mason, Lisboa, CECC, Universidade Católica Portuguesa, 2018 (no prelo)

SOL, Luísa, *Desenho, Imaginário, Audiovisual e Cidade: Nova Iorque na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, in *Arquitectura Imaginadas: Representação Gráfica Arquitectónica e 'Outras Imagens' — Desenho(...)Cidade*, ed. Pedro Janeiro, nº2, Lisboa, Edições Caleidoscópio, 2016, ISBN 978-989-658-290-6

SOL, Luísa, *Image and City Scale: Architectural Space vs. Fiction in Space in Jordi Colomer's 'Anarchitekton' (2002-2004)* in *New Questions on Contemporary Arts*, Istambul, Dakam Publishing, 2011, ISBN: 978-605-4514-04-5

SOL, Luísa, *(Re) Emerging From Ruins: Screening the American Postindustrial Urban Landscape of the 80's*, in *The City Plays Itself: Cinema and the City*, ed. José Duarte, Luís Urbano, *The Apollonian*, Vol.5, Issue 2, Lisboa, ULISSES/CEAU, 2018 (no prelo)

SOL, Luísa, SOL, Hermínia, *Viva Las Vegas! City, Stage and City-Stage in Francis Ford Coppola's 'One From The Heart' in Special Edition dedicated to Changing Times: Performances and Identities On Screen*, ed. Lucy Fisher, *Anglo-Saxónica*, Série III, nº5, Lisboa, CEAUL/ULISSES, 2014

THORPE, Cara, *The Antropomorphic Reference in the Metaphysical Wors of Giorgio de Chirico*, in *Thought Lines 5 – An Anthology of Research*, Dublin, edited by Hilary O'Kelly, Faculty of History of Art and Design and Complementary Studies National College of Art and Design, 2001

TOUSSAINT, Michel, *Uma Exposição como Projecto*, in *Jornal dos Arquitectos*, 16-18, pp s1, s4 e s5, Março, Abril e Maio de 1983

WARHOL, Andy, *I'll be your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews*, edited by Kenneth Goldsmith, Nova Iorque, Carroll&Graf Publishers, 2004

PUBLICAÇÕES CIENTÍFICAS on-line:

1994 – *Lisboa Capital da Cultura*, Diário de Notícias, 31.07.2014, in
<<http://150anos.dn.pt/2014/07/31/1994-lisboa-capital-da-cultura/>> (acedido em 07.06.2015)

BERCOVITCH, Sacvan, *The American Jeremiad*, in
<www.people.fas.harvard.edu/~bercovit/articles/Jeremiad_ASPT.pdf> (acedido a 18.10.2013)

BERMAN, Marshal, *Emerging From the Ruins*, artigo adaptado da comunicação pública feita por Marshal Berman na City College of New York em 02/05/2013, Dissent Magazine, 2014, in
<<http://www.dissentmagazine.org/article/emerging-from-the-ruins>> (acedido a 17.09.2014)

BRUNO, Giuliana, entrevista por Liz Vahia, in <<http://www.artecapital.net/entrevista-182-giuliana-bruno>> (acedido a 25.06.2017)

CHTCHEGLOV, Ivan, *Formulary for a New Urbanism*, in <<http://www.bopsecrets.org/SI/Chtcheglov.htm>> (acedido a 02.06.2015)

CINQUEMANI, Sal, GONZALEZ, Ed, *100 greatest music vídeos*, SlantMagazine, in
<<http://www.slantmagazine.com/features/article/100-greatest-music-videos/P15>> (acedido a 24.09.2014)

CRÈVECOEUR, J. Hector St John, *Letters from an American Farmer*, in <www.public-library.uk/ebooks/59/3.pdf> (acedido a 9.11.2017)

DEBORD, Guy, *A Sociedade do Espectáculo*, in <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/socespetaculo.pdf>> (acedido a 12.12.2013)

Empire, Andy Warhol, 1964, in <http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=89507> (14.11.2013)

FIGUEIRA, Jorge, *A Expo98 de Lisboa: Projecto e Legado*, Arqtexto, UFRGS, Brasil, n.16 (152-163), 2012 in
<https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_16/07_JF.pdf> (acedido a 21.10.2016)

FREUD, Sigmund, *The Uncanny (1919)*, in *Freud — Complete Works*, Ivan Smith 2000 in
<http://www.rae.com.pt/MM10_11.htm, p.3687> (acedido a 10.09.2011)

GUTFREIND, Cristiane Freitas, SILVA, Juremir Machado da, *Guy Debord: Antes e Depois do Espetáculo*, Porto Alegre, Edipucrs, 2007
in <http://www.usp.br/anagrama/Portela_Debord.pdf> (acedido a 05.12.2017)

HALL, Stuart *A Identidade me questão - Identidade cultural na pós-modernidade*
<<http://www.angelfire.com/sk/holgonsi/hall1.html>> (acedido a 10.02.2011)

HUMPHRIES, Patrick, *The Many Lives of Tom Waits*, Londres, Omnibus Press, 1998, in
<https://books.google.pt/books?id=o4XWlQ4sTTIC&pg=PT186&lpg=PT186&dq=What+I+really+want+you+to+do+is+make+an+%C3%A1lbum+called+One+From+The+Heart,+and+then+I%E2%80%99ll+make+a+movie+that+goes+with+it&source=bl&ots=8low5mGo7r&sig=NqYT39jD0elXUPZVvh8CmIWCWuY&hl=>

[en&sa=X&ved=0ahUKEwj5o_2znebXAhUI7BQKHd5_ARwQ6AEIKzAA#v=onepage&q=What%20I%20really%20want%20you%20to%20do%20is%20make%20an%20%C3%A1lbum%20called%20One%20From%20The%20Heart%2C%20and%20then%20I%E2%80%99ll%20make%20a%20movie%20that%20goes%20with%20it&f=false](#) (acedido a 12.07.2015)

JENTSCH, Ernest, *On the Psychology of the Uncanny*, 1906, in
<http://www.art3idea.psu.edu/locus/Jentsch_uncanny.pdf> (acedido a 23.11.2017)

MARCHAND, Bruno, *Depois do Modernismo a possibilidade de tudo*, L+Arte, 2009, <http://arquivolarte.blogspot.pt/2009/02/1983.html> (acedido em 10.01.2015)

MOORE, Rowan, *Pruitt-Igoe: death of the American urban dream*, in The Guardian, 26.02. 2012, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/feb/26/pruitt-igoe-myth-film-review> (acedido a 29.11.2017)

SAID, Edward, *Reflexions on Exile*, in <<http://www.dobrasvisuais.com.br/wp-content/uploads/2011/11/Reflections-on-Exile.pdf>> (acedido a 20.02.2014)

SALGUEIRO, Teresa Barata *A Cidade Pós-moderna, Espaço Fragmentado*
www.apgeo.pt/.../1257763321_INFORGEO_12_13_P225a236.pdf (acedido a 11.12.2010)

SANTOS, Boaventura de Sousa, *Entre Próspero e Caliban — Colonialismo, Pós-Colonialismo e Interidentidade*, in *Novos Estudos*, Nº66, Cebrap, Julho 2003, in <<http://novosestudos.uol.com.br/produto/edicao-66/>> (acedido a 21.10.2016)

Georg SIMMEL, *The Metropolis and Mental Life*, p.01, in
<<http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic1412058.files/Introduction/SimmelMetropolis.pdf>> (10.08.2014)

SOL, Luísa, *Cenário, Imaginário e Obsolescência: A Cidade Moderna e a Cidade Pós-Moderna através de «Loving the Alien»*, Revista Online de Arte, Cultura e Tecnologia, nº18 — Departamento de Ciências da Comunicação da FCSH da Universidade Nova de Lisboa, 2011, in <<http://interact.com.pt/18/loving-the-alien/>> (acedido em 10.05.2012)

SOL, Luísa, *Urban Culture in 'Blade Runner's Dystopian City*, Humanities and Social Sciences Review (HSSR), Vol.3, Nº2, ISSN: 2165-6258, 2016, in
<<http://www.universitypublications.net/hssr/0302/html/R3ME201.xml>> (acedido a 15.12.2016)

SONTAG, Susan, *Notes on Camp*, 1964, in
<<http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Sontag-NotesOnCamp-1964.html>> (acedido em 18.08.2015)

TRINDADE, Luís, *Os 3 Ds da Derrota Revolucionária: Despolitização, Desideologização, Desmobilização*, in <www.esquerda.net/artigo/os-3-ds-da-derrota-revolucionaria-despolitizacao-desideologizacao-desmobilizacao/32474> (acedido em 28.01.2016)

TURNER, Frederick Jackson, *The Significance of the Frontier in American History*,
<<http://www.learner.org/workshops/primarysources/corporations/docs/turner.html>> (acedido a 18.10.2013)

WHITMAN, Walt, *City of Orgies in Leaves of Grass*, in <<http://www.bartleby.com/142/49.html>> (acedido a 19.10.2017)

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS:

CAPÍTULO I.

Andy Warhol: A Documentary Film, realizado por Ric Burns, PBS, 2006. Documentário

Challenger: President Reagan's Challenger Disaster Speech – 1/28/1986, in
<<http://www.youtube.com/watch?v=Qa7icmqgsow> > (acedido a 15.12.2013). Vídeo

Empire, Andy Warhol, 1964, in <http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=89507> (acedido a 14.11.2013). Vídeo

«Englishman in New York», Sting, realizado por David Fincher, 1987, in
<<https://www.youtube.com/watch?v=d27gTrPPAyk> > (acedido a 18.02.2014). *videoclip*

Englishman in New York, realizado por Richard Laxton, Leopard Drama, 2009. Filme

Fame, realizado por Alan Parker, MGM, 1980. Filme

«Fourth Rendez-Vous», Jean-Michel Jarre, 1986, in <https://www.youtube.com/watch?v=vCLEZM_N0K8> (acedido a 15.12.2013). *videoclip*

I love 1980's, realizado por Gerard Barry, BBC2, 2001, <<http://www.youtube.com/watch?v=NsYNalJ5Lk8>> (acedido a 09.01.2014). Documentário

Los Angeles Plays Itself, realizado por Thom Andersen, Thom Andersen Productions, 2004. Documentário

«Love is Battlefield», Pat Benatar, realizado por Bob Giraldi, 1983, in
<<https://www.youtube.com/watch?v=IGVZOLV9SPo> > (acedido a 17.12. 2013). *videoclip*

Manhattan, realizado por Woody Allen, Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions, 1979. Filme

New York : A Documentary Film, realizado por Ric Burns, PBS, 1999. Documentário

Ep.01 – *The Country and The City*

Ep. 04 – *The Power and the People*

Ep. 05 – *Cosmopolis*

Ep.08 – *The Center of the World*

On The Waterfront, realizado por Elia Kazan, Columbia Pictures Corporation e Horizon Pictures, 1954. Filme

«Papa don't Preach», Madonna, realizado por James Foley, 1986, in
<<https://www.youtube.com/watch?v=G333Is7VPOg> > (acedido a 01.10.2013). *videoclip*

«Part-Time Lover», Stevie Wonder, 1985, in
<<https://www.youtube.com/watch?v=Ll6LLGePYwM> > (acedido a 02.02.2014). *videoclip*

Permanent Vacation, realizado por Jim Jarmuch, Cinesthesia Productions, 1980. Filme

Radio Days, realizado por Woody Allen, Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions, 1987. Filme

Skyscrapers of New York City from North River, Irmãos Lumière, 1903, in
<<https://www.youtube.com/watch?v=-O4OoodM6U8>> (acedido a 08.10.2013). Filme

The Naked Civil Servant, realizado por Jack Gold, BBC, 1975. Filme

The Perverts Guide To Cinema, realizado por Sophie Fiennes, Mischief Films/Amoeba Film, UK, Áustria e Holanda, 2006. Documentário

The Rise and Rise of Madonna, VH1 Documentary, 2001, in
<http://www.youtube.com/watch?v=tlLT8C_27Hk> (acedido a 10.01.2014). Documentário

«The Tide is High», Blondie, realizado por Hart Perry, 1980, in
<<https://www.youtube.com/watch?v=ppYgrdJ0pWk>> (acedido a 12.11.2013). *videoclip*

Time Interviews Tom Wolfe, por “Times Magazine”, in <<http://www.youtube.com/watch?v=5gdyJdPsnb0>> (acedido a 10.11.2013). Entrevista

«We Want the Airwaves», Ramones, realizado por Maureen Nappi, Craig Leibner & Kirk Heflin, 1981, in
<<https://www.youtube.com/watch?v=p5PQnngPX00>> (acedido a 14.11.2013). *videoclip*

«What’s Love got to do with it», Tina Turner, realizado por Mark Robinson, 1984, in
<<https://www.youtube.com/watch?v=oGpFcHTxjZs>> (acedido a 01.10.2013). *videoclip*

CAPÍTULO II.

«Atomic», Blondie, realizado por David Mallet, 1980, in
<https://www.youtube.com/watch?v=1Tko1G6XRiQ> (acedido a 26. 11.2014). *videoclip*

«Don’t Leave me This Way», The Communards, realizado por Duncan Gibbins, 1986, in
<<https://www.youtube.com/watch?v=5Ha5HrQryLk>> (acedido a 26.11.2014). *videoclip*

Flashdance, realizado por Adrian Lyne; Paramount Pictures/ Polygram Filmed Entertainment, 1983. Filme

Fausto, realizado por F.W. Murnau; Universum Film, 1926. Filme

Koyaanisqatsi, realizado por Godfrey Reggio; IRE Productions / Santa Fe Institute for Regional Education, 1982. Filme

«Loving the Alien», David Bowie, realizado por David Mallet, 1985, in
< <https://www.youtube.com/watch?v=OOaqDEjxQAU> > (acedido a 05.05.2014). *videoclip*

O Gabinete do Dr Caligari, realizado por Robert Wiene, Decla-Bioscop AG, 1920. Filme

Permanent Vacation, realizado por Jim Jarmuch, Cinesthesia Productions, 1980. Filme

The Burning Would, realizado por Marshal McLuhan, 1970 in
<<https://www.youtube.com/watch?v=P510tPTQyWg>> (acedido a 25.09.2014). Documentário

The Pruitt-Igoe Myth, realizado por Chad Freidrichs, Unicorn Stencil, 2011. Documentário

«Under Pressure», Queen & David Bowie, realizado por David Mallet, 1981, in
<<https://www.youtube.com/watch?v=a01QQZyl-I>> (acedido a 12.07.2015). *videoclip*

CAPÍTULO III.

80s The Decade that Made us, realizado por Jonathan Rudd; Nutopia / National Geographic Channel, 2013.
Documentário

Ep. 01 — Lift Off

Ep. 02 — The Revolutionaires

Ep. 03 — Shop 'til you Drop

Ep. 04 — Masters of the Universe

Ep.05 — Tear Down These Walls

Ep. 06 — Super Power

Alf, criado por Paul Fusco e Tom Patchett; Alien Productions, série realizada e exibida entre 1986-90

All in The Family, criado por Norman Lear; Tandem Productions, série criada e exibida entre 1971-79

«Born in The U.S.A», Bruce Springsteen, realizado por John Sales, 1984, in
<<https://www.youtube.com/watch?v=lZD4ezDbbu4>> (acedido a 11.12.2017). *videoclip*

E.T. the Extra-Terrestrial, realizado por Steven Spielberg; Universal Pictures/ Amblin Entertainment, 1981.
Filme

Family Ties, criado por Gary David Goldberg, Paramount Television/ Ubu Series, série exibida entre 1982-89

Hannah and Her Sisters, realizado por Woody Allen; Orien Pictures/ Jack Rollins & Charles H.Joffe
Productions, 1986. Filme

«Living in America», James Brown, 1985, in <<https://www.youtube.com/watch?v=c5BL4RNFr58>> (acedido a 06.07.2014). *videoclip*

Rain Man, realizado por Barry Levinson; United Artists/ Guber-Peters Company/ Star Partners II Ltd., 1988.
Filme

«Road to Nowhere», Talking Heads, realizado por David Byrne e Stephen R. Johnson, 1985, in
<<https://www.youtube.com/watch?v=AWtCittJyr0>> (acedido a 12.08.2014). *videoclip*

Rocky IV, realizado por Sylvester Stallone; United Artists/ MGM, 1985

Stranger than Paradise, realizado por Jim Jarmush; Cinesthesia Productions/Grokenberger Film
Produktion/Zweites Deutsches, 1984

Suburbia, realizado por Penelope Spheeris; Suburbia Productions, 1983. Filme

«Suburbia», Pet Shop Boys, realizado por Eric Watson, 1986, in <<https://www.youtube.com/watch?v=-VCqAjYO3NM>> (acedido a 12.06.2014). *videoclip*

The Cosby Show, criado por Bill Cosby, Ed. Weinberger and Michael Leeson; Bil Cosby e Carsey-Werner Company, série exibida entre 1984-92

The Golden Girls, criado por Susan Harris; Touchstone Television e Witt/Thomas/Harris Productions, série exibida entre 1985-1992

Zabrieskie Point, realizado por Michelangelo Antonioni; MGM, 1970

CAPÍTULO IV.

80s The Decade that Made us, Jonathan Rudd, Nutopia, Nacional Geographic Channel, 2013
Ep. 04 — Masters of the Universe. Documentário

Bugsy, realizado por Barry Levinson, TriStar Pictures / Mulholland Productions / Baltimore Pictures, 1991. Filme

«Dancing in the Ceiling», Lionel Ritchie, Stanley Donen, 1986, in
<<https://www.youtube.com/watch?v=ovo6zww6DX4>> (acedido a 11.12.2017). *videoclip*

«Dr.Beat», Miami Sound Machine, 1984, in
<https://www.youtube.com/watch?v=nAEil3_D03k> (acedido a 11.12.2017). *videoclip*

«I Still Haven't Found What I'm Looking for», U2, realizado por Barry Devlin, 1987, in
<https://www.youtube.com/watch?v=e3-5YC_oHjE> (acedido a 11.12.2017). *videoclip*

Las Vegas: Unconventional History, realizado por Steven Ives; Insignia Films / WGBH, 2005. Documentário

«Living in America», James Brown, 1985, in <<https://www.youtube.com/watch?v=c5BL4RNF58>> (acedido a 06.07.2014). *videoclip*

Ocean's 11, Lewis Milestone; Dorchester Productions, 1960. Filme

Ocean's Eleven, Steven Soderbergh; Warner Bros. / Village Roadshow Pictures / NPV Entertainment, 2001. Filme

One From The Heart, realizado por Francis Ford Coppola; Zoetrope Studios, 1981. Filme

«She works hard for the Money», Donna Summer, Brian Grant, 1983, in
<<https://www.youtube.com/watch?v=MX7MbG6MiQs>> (acedido a 11.12.2017). *videoclip*

«Thriller», Michael Jackson, realizado por John Landis, 1983, in

<<https://www.youtube.com/watch?v=sOnqjkJTMaA> > (acedido a 11.12.2017). *videoclip*

«Turn My Back on You», Sade, 1988, in
<<https://www.youtube.com/watch?v=dzvM0M6lRfI> > (acedido a 11.12.2017). *videoclip*

«Viva Las Vegas», ZZ Top, 1992, in
<<https://www.youtube.com/watch?v=gOoKzw3JSCM> > (acedido a 11.12.2017). *videoclip*

CAPÍTULO V.

«Amor», Heróis do Mar, 1982, in
<<https://www.youtube.com/watch?v=UPqIz7ymhFY> > (acedido a 11.12.2017). *videoclip*

Amor — Heróis do Mar: 30 anos, reportagem TVI24, 2012, in
<<https://www.youtube.com/watch?v=P1FToXtqBa0>> (acedido a 12.06.2017). Documentário

«Conquistador», Da Vinci, 1989, in
<<https://www.youtube.com/watch?v=ul6s18md5Z4> > (acedido a 11.12.2017). *videoclip*

«Cristina (A Beleza é Fundamental)», Roquivários, 1982, in
<https://www.youtube.com/watch?v=LfrDRhdwUM8> > (acedido a 11.12.2017). *videoclip*

«Dunas», GNR, 1985, in
<<https://www.youtube.com/watch?v=HckV7T0NHno> > (acedido a 11.12.2017). *videoclip*

«O Corpo é que Paga», António Variações, 1983, in
<<https://www.youtube.com/watch?v=PlOrHickUwM> > (acedido a 11.12.2017). *videoclip*

«O Inventor», Heróis do Mar, 1989, in
<<https://www.youtube.com/watch?v=IFscOHN4CAo> > (acedido a 12.01.2016). *videoclip*

«Olhó Robot», Salada de Frutas, 1981, in
<https://www.youtube.com/watch?v=KYtxW_LYmVE > (acedido a 11.12.2017). *videoclip*

Portugal na CEE, Telejornal da RTP de 01.01.1986, in <<https://www.youtube.com/watch?v=2o3Z0jUGE1A>> (acedido a 12.01.2016). Reportagem

«Rua do Carmo», UHF, 1981, in
<<https://www.youtube.com/watch?v=csBCT03jO4Q> > (acedido a 11.12.2017). *videoclip*

TAVEIRA, Tomás, *Magazine de Arquitectura e Decoração — Tomás Taveira*, RTP2, 1993 in
<<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/tomas-taveira/> > (acedido a 27.07.2017). Documentário

Timeline Interactiva da Fundação Francisco Manuel dos Santos, in < <http://cronologias.ffms.pt/> > (acedido a 01.02.2016)

VICENTE, Manuel, *A Macau de Manuel Vicente*, RTP, 2012, in
<<https://www.rtp.pt/play/p3733/a-macau-de-manuel-vicente> > (acedido a 27.07.2017). Documentário

CAPÍTULO VI.

«If You Don't Love Me by Now», Simply Red, 1989, in
<https://www.youtube.com/watch?v=zTcu7MCtuTs> > (acedido a 27.07.2017). *videoclip*

«Living in America», James Brown, 1985, in <<https://www.youtube.com/watch?v=c5BL4RNF58>> (acedido a 06.07.2014). *videoclip*

«Love is Battlefield», Pat Benatar, realizado por Bob Giraldi, 1983, in
<<https://www.youtube.com/watch?v=IGVZOLV9SPo> > (acedido a 17.12. 2013). *videoclip*

No Place Like — 4 houses 4 films, in Catálogo da Representação Oficial Portuguesa na 12th International Architecture Exhibition – La Biennale di Venezia, DG Artes e Trienal de Arquitectura de Lisboa, 2010. Video;

Candeias House, de João Luís Carrilho da Graça, Évora, Portugal, filme realizado por Julião Sarmento, 2010;

2 houses in Santa Isabel, de Ricardo Bak Gordon, Lisboa, Portugal, filme realizado por João Onofre, 2010;

Saal-Bouça, de Álvaro Siza Vieira, Porto, Portugal, filme realizado por Filipa César, 2010;

Houses in Comporta, de Manuel e Francisco Aires Mateus, Grândola, Portugal, filme realizado por João Salavisa, 2010.

«Part-Time Lover», Stevie Wonder, 1985, in
<<https://www.youtube.com/watch?v=Ll6LLGePYwM> > (acedido a 02.02.2014). *videoclip*

Publicidade da L94 Capital Europeia da Cultura, RTP, 1993, in
<<https://www.youtube.com/watch?v=QVqrTZcOOoI>> (acedido a 20.12.2017). Publicidade

Teaser Televisivo da Expo98, in
<<https://www.youtube.com/watch?v=pfBojZLvLDc> > (acedido a 27.07.2017). Publicidade

«What's Love got to do with it», Tina Turner, realizado por Mark Robinson, 1984, in
<<https://www.youtube.com/watch?v=oGpFcHTxjZs>> (acedido a 01.10.2013). *videoclip*

ANEXOS

ENTREVISTA a JORGE FIGUEIRA

— O Pós-modernismo, “na arquitectura, aproxima-se do insulto”. Ou “qualquer solução arquitectónica é artificial, cultural, historicista, “mediatizável”. Enfim, para utilizar o terrível nome: Pós-moderna”. “A incontinência formal, arcaica e rude, hoje “politicamente incorrecta”. Escreveu estas frases em 2007. Volvido este tempo, Continua a achar que, nos dias de hoje, o termo pós-moderno tem esta conotação?

JF- Acho que sim. Acho que é um termo que continua a ser muito mal-amado que faz soar, seja em relação às pessoas que viveram esse período no Porto ou em Lisboa, seja para as pessoas que eventualmente possam estar interessadas em estudar o termo e esse período. Acho que ficou um pouco com uma aura de uma coisa maldita, sem um *glamour* das coisas malditas.

Eu tenho pensado muito ultimamente sobre esta questão, tenho voltado a pensar sobre esta questão, agora com a morte do Prince. E eu, agora, roo-me de raiva porque na minha tese eu não falo do Prince. Porque nós, eu pessoalmente, de facto, integrei o Prince como qualquer coisa sabida, como qualquer coisa que já fazia parte do património, ao ponto de não se discutir ou de não se voltar a pensar. E, obviamente, ele perdeu centralidade, já há muito tempo que tinha perdido centralidade.

Mas, na verdade, tudo aquilo que eu escrevo sobre esse período, nomeadamente em termos mais de culto no início da década e depois em termos muito populares no final da década, mas tudo aquilo que eu digo; do arcaísmo *versus* sofisticação, da rudeza *versus glamour* ou sofisticação, todos

esses universos de cultura alta *versus* cultura baixa, do arriscado *versus* o extremo... está no Prince, está no Prince, completamente. Se eu tivesse escrito hoje a tese, tinha falado do Prince, e posto uns *videoclips* do Prince e tinha falado de tudo aquilo que é essencial sobre esse período. Porque, a verdade é que o Prince deixou de ser amado a partir dos anos 90, desde que ele entrou naquela coisa maluca de mudar de nome e de transformar-se num... que nunca pegou, e há uma coincidência incrível entre ele ter deixado de ter impacto comercial, impacto popular, que é obviamente uma coisa fundamental para a música popular, para a música *pop*. Há uma coincidência entre essa maluquice que ele fez e a partir daí ele ter perdido centralidade.

Ora, eu acho que também perdeu centralidade porque os anos 90, e depois o início do nosso século, etc, ficam esgotados por aquela possibilidade que ele próprio representava de ser uma coisa sexual e religiosa ao mesmo tempo, masculina e feminina, sapatos altos e bigode, tudo, tudo... Qualquer coisa que tu queiras saber sobre música popular, o Prince dá-te. É aquela coisa incrível de ele ser o primeiro negro a fazer música *rock*, de guitarra (tirando o Jimi Hendrix, obviamente), mas enfim, sem ser só claramente alguém do *funk*, e ele ser as coisas todas, depois ser as coisas todas de uma forma brutal, não é? Um pouco rude, *in your face*, de tal forma que ele, claramente, no início ninguém acreditou que fosse possível, depois ele impôs-se.

Ele era tão... tinha uma energia e uma genialidade tão forte que, independentemente daquilo ser completamente tolo, no sentido de cruzar tudo, e de não ser nada.... ele impôs-se mesmo assim. E por também nesse período... repara como isto é interessante: havia a disponibilidade para receber alguém pequenino, de saltos altos, a gritar ou a fazer solos de guitarra e a misturar tudo, quer dizer... e era uma coisa totalmente popular.

A certa altura em 85, 86 depois do «Purple Rain», mas especialmente com o «Kiss» e o «Parade» e etc, era uma coisa tão *mainstream* como o Michael Jackson, como a Madonna ou mais até. Portanto, isso fala bem do modo como nesse período os sentidos estavam disponíveis para entender coisas completamente complexas e intrincadas e não convencionais. E de alguma forma, depois nos anos 90 e no nosso tempo, há uma espécie de recomposição. Quer dizer, uma figura como a Lady Gaga, eventualmente não existiria sem o Prince, mas quer dizer não tem... não é a mesma coisa que o Prince, não é?

Também na arquitectura, nomeadamente nos últimos anos, na chamada arquitectura iconográfica, voltou uma lógica de vale tudo. Mas, de alguma forma, não é com o estrondo e com o

consenso popular. Porque a certa altura, obviamente quer quem gostava de música, quem não gostava, quem gostava de música negra, quem não gostava, quem gostava de dançar, quem não gostava, toda a gente tinha que aderir ao Prince.

E eu acho que esse momento em arquitectura está captado também, digamos assim, quando se fala de arquitectura *free-style*, ou quando mesmo aqui em Portugal, os arquitectos pós-modernos nos fazem casas que têm desde pilotis e colunas clássicas, que é um bocado Prince, de uma maneira, enfim, um pouco mais tosca, um pouco mais rude. Nessa altura o Prince fala de música negra e dos *blues*, mas fala também de música clássica e quer dizer... tudo é possível no mesmo lugar, não é? Não é tudo é possível por degraus, não. Tudo é possível no mesmo lugar, na mesma canção na mesma arquitectura. Eu acho que isso é uma coisa muito do tempo, e eu acho que desapareceu, um pouco como o Prince também desapareceu.

— *Mas com este espaço de tempo, e podemos até falar do Prince, da mesma forma que estamos a falar deste termo do “Pós-moderno”, continuamos hoje a olhar para o Pós-Moderno como um insulto ou como esta coisa pejorativa?*

JF- Eu suponho que sim. Mas eu não conto nessas fileiras. Suponho que sim, mas eu acho isso uma enormidade, porque quem não reconhecer, embora depois de uma forma mais *clean* ou de uma forma mais disciplinada ou de uma forma chamada internet... É isso que aconteceu, é isso que aconteceu ao tempo.

É as pessoas terem gostos díspares, usarem coisas díspares... Quer dizer, mesmo que para os arquitectos seja um bocado insuportável aquela indisciplina ecléctica que existia nos anos 80, mesmo que isso seja insuportável, e que os arquitectos gostem de retomar a ordem, aquilo que aconteceu nos anos 90 e que justifica o sucesso, por exemplo de Eduardo Souto Moura, é uma espécie de arrumar a casa, os arquitectos precisam de arrumar a casa. Não vivem em modo *funk* facilmente. O importante é que há um arrumar da casa.

Agora, na verdade tudo aquilo que foi lançado nos anos 80 acaba por contaminar completamente a nossa vida. Pode não estar à superfície, mas está debaixo da mesa, porque as pessoas hoje em dia, de facto, têm experiências diferentes. O próprio Eduardo Souto Moura, é engraçado, porque ele, de vez em quando, deixa aparecer o lado mais disruptivo, não é? Quando faz os olhos da

mosca na casa-cinema Manuel de Oliveira, ou quando faz a chaminés/pirâmides na Casa Paula Rego. Ele próprio de vez em quando deixa-se inebriar. E a parte, o lado Prince dele aparece.

Mas enfim, isso é uma figura que se impôs quase no sentido oposto, vem de uma linha de grau zero, de grande disciplina. Mas eu gosto muito da arqueologia. De dizer não, é neste momento, e até posso dizer: é exactamente nesta canção que as coisas ganham o sentido que nós temos hoje. Repara, no meu tempo, havia claramente clubes, as pessoas ou gostavam de música *rock*, ou de música *indie*, ou de música negra, ou... Quer dizer, havia uma velha batalha entre o *punk* e o *disco*, e as pessoas funcionavam por tribos. Hoje em dia, é claro que também há tribos, mas as coisas hoje em dia estão completamente... ninguém está num género musical contra outro género musical, as pessoas hoje já vivem isso com um grau de organicidade muito grande.

— *E o 'videoclip', por exemplo, nessa altura ajudava a estratificar, a definir essas tribos?*

JF- Claro, o *videoclip* tinha uma importância incrível, tinha uma importância quase sagrada. O *videoclip* é a última figura do mundo clássico ou a primeira figura do mundo pós-moderno, não é? Porque não se sabe muito bem, porque é as duas coisas. Apesar de tudo era conhecido ou reconhecível como um objecto que as pessoas todas compreendiam ou tentavam compreender, que todas as pessoas viam. O *videoclip* tomou... o «When Doves Cry», em que ele está na banheira ou o «Like a Virgin», em Veneza da Madonna, ou o *Thriller* do Michael Jackson, são objectos sagrados, completamente sagrados. Desse ponto de vista, podemos dizer que são a última coisa dos século XX, não é? Portanto vem desse mundo moderno, que é o clássico, podemos chamar. Mas depois, como eles na verdade são o começo de tudo aquilo que acontece a seguir, também podemos ver o sentido deste lado, que aquilo é a primeira, ou são os planos fundacionais de onde depois tudo parte. Até ao momento em que o *videoclip* deixa de ter a importância que tem. Como as próprias canções deixam de ter a importância que têm. Ora, para mim, o regresso do ponto de vista intelectual, ou seja o que for, a esse período é fundamental para perceber o que acontece nesse período e para o que acontece a seguir. Para mim, inclusive no meu trabalho, na minha tese, embora haja muito de historiográfico na minha leitura, ou seja, contar o que aconteceu e tentar compreender o que aconteceu não é meramente historiográfico, porque eu acho que são as pistas, ou as fundações, ou a arqueologia daquilo que a gente fez hoje.

— *E autobiográfico, também?*

JF- Sim, autobiográfico também, mas repara, que não significa que seja nostálgico, não é? Eu acho que este percurso, que esta discussão, faz sentido para... repara, é muito interessante: no Brasil. No Brasil, os anos 70 e os anos 80 não foram vividos porque estavam em ditadura, porque a arquitectura moderna é muito forte... os anos 60, 70, 80 não são vividos na sua amplitude, ou seja, o que significa que na cultura arquitectónica brasileira, que é aquilo que nos interessa mais, que eu posso melhor testemunhar, eles têm uma espécie de *gap*, uma espécie de vazio, porque eles não passaram pelas intrincâncias, complexidades do Venturi e do Aldo Rossi e do Tafuri e do Charles Jenks e dessa discussão toda.

Claro que há pós-modernismo no Brasil. Só estou a dar este exemplo do Brasil para mostrar como, se tu não tens uma literacia dos anos 60, 70, 80, se tu não passaste por eles, ou não os compreendes, dificilmente estás em consonância com aquilo que te acontece hoje. E é por isso que no Brasil existe uma enorme dificuldade de integrar o Oscar Nymeyer ou o Paulo Mendes da Rocha. Claro que são figuras super-amadas e super-estimadas, mas, nomeadamente, as gerações mais novas, e também para as menos novas, enfim, que aparecem a seguir a eles... Como esses passos não foram dados, não foram vividos ou não foram pensados, em qualquer das três, há uma espécie de bolha onde se vive.

Eu acho que é fundamental passar, viver ou, pensar nesses períodos – anos 60, 70, 80 – para se perceber aquilo que mudou. Para se perceber como é que a enorme rotura e catástrofe da segunda guerra mundial e do pós-guerra depois se transforma em qualquer coisa minimamente optimista, universal e global e embora de uma forma pré-internet. Só esse facto de ser um momento pré-internet, mas que no fundo já dá os sinais, nomeadamente com os *videoclips*, do que vai ser o mundo da internet, fascinante e essencial para se compreender hoje, estou a falar de hoje, e não sobre um período mais ou menos glorioso ou detestado que foi há 40 anos.

— *Quando refere que o pós-modernismo é utilizado quando se quer apimentar a conversa sobre relativismo, a aceitação desta premissa significará a resignação ou aceitação de que, de facto, tudo é relativo? Tudo o que é relativo é, de certa forma, pós-moderno?*

JF- Pois, essa é uma questão complexa e central também. Eu acho que há muito uma descoberta que eu considero que está ligada ao *Pós-Moderno, que é o fim do centro, ou o fim do Moderno*. O centro, quando digo centro, até é do ponto de vista geográfico, não é? Centro é centro da Europa, Alemanha e a França e a Bauhaus e o Corbusier e os CIAM, não é? A superioridade que nós sabemos que existe do ponto de vista económico e cultural, etc. De repente — e isso está mais que pensado e estudado — há, de facto, uma disponibilidade para pensar e integrar o “outro”, ou seja, aquele que é marginal, ou que é periférico, ou que é assimétrico em relação a essa geografia. Eu acho que isso é uma coisa que começa a acontecer muito nos anos 80. Ora isso significa, de facto, uma ideia de relativismo, ou seja, uma ideia que de repente não há um centro que dita as regras, ou que estas regras não existem ou estão fragmentadas, isso pode constituir a verdade a partir do sul e da periferia e depois também, obviamente, do mundo latino ou do mundo não eurocêntrico.

Repara, o que estou a dizer, que quanto a mim é uma conquista que arranca nos anos 80 é a conversa de hoje. Hoje o que se fala é sobre o eurocentrismo *versus* a presença da América Latina, ou do mundo Africano de um modo — para utilizar a palavra correcta — de um modo pós-colonial, com que se deve ver o mundo. E, isso é, implicitamente ou até explicitamente, um mundo relativo, ou seja um mundo do eurocentrismo.

E, obviamente e também, como um momento em que se deixam de ver as coisas centradas no Homem. Porque o feminismo, enquanto movimento está de rastos por volta dos anos 70, 80 e só os estudos culturais e os estudos a partir desta ideia pós-colonial é que, de alguma forma, relançam a discussão sobre a própria presença e emancipação da mulher num contexto pós-feminista.

Ou seja, de facto o mundo torna-se muito mais complexo e muito mais relativo, peço desculpa, exactamente, a partir do momento em que se olha para o Prince. Em que se olha para o Prince e em que não se vê o lado, repara nesta questão da androginia ou do masculino *versus* feminino, etc. É tudo relançado de forma escancarada por ele e por uma certa cultura que relança a discussão sobre a própria presença da mulher de uma forma diferente. Por isso é que a Camille Paglia — uma pós-feminista importante, e antifeminista de alguma forma, quando coloca a Madonna no centro de uma nova experiência feminina e diz que a sexualidade não se deve reprimir ou anular, mas pelo contrário se deve exibir — ela lança, claramente, o quadro, para o bem e para o mal, daquilo que acontece depois até à Lady Gaga, não é? Ou a Beyoncé, onde, de facto, o feminino e o sexual é todo ...

— *Poder*

JF- Exacto! E tudo menos subtil. Ora, e portanto eu acredito que nessa forma relativa de ver o mundo que começa a girar a partir dos anos 70/80, há uma maioridade. Ou seja, de facto o mundo começa a não ser visto a partir do Homem, a partir do centro da Europa, a partir da Arquitectura moderna, a partir e de uma série de ditames que eram tidos como absolutamente fundadores da experiência ocidental. Agora, e repara eu vi e não sei se viste a exposição de Londres sobre Pós-Modernismo, no Victoria and Albert — *Style and Subversion* — e esta Teoria, sobre o que é o Pós-modernismo nos anos 80, é uma colecção de Frankensteins.

— *Sim, sim! ... Grace Jones, David Bowie...*

JF- Da Grace Jones, Klaus Nomi, de todo... é o “outro”, é de facto uma espécie de neo-contracultura. Não é o lado arrumadinho e comercial dos frontões clássicos, pelo contrário, é o lado do “outro” e da dissonância, etc. Ora esse é, também, o mundo onde a gente vive hoje, não é? Onde as discussões são as barrigas de aluguer, ou o casamento gay, quer dizer, isso tudo começa há 40 anos atrás, começa exactamente aí. Agora, eu não quero dizer que o mundo relativista onde, para utilizar a expressão do Andy Warhol, “tudo é belo” ou outra expressão do tempo também, “Tudo vale”, “*Anything goes*” seja em si um fim da história.

Ou seja, que essa ideia que é generosa e híper-democrática à partida, e que considera o “outro” e considera o avesso e considera o contrário, não esteja isenta também de problemas, não é? Porque senão a gente teria chegado ao ponto culminar da civilização, e portanto, obviamente, o relativismo...

Quando, na verdade, o terrorismo entra em cena com as Torres Gémeas, e quando o capitalismo financeiro se desregula, entra em colapso ou em histeria em 2008, só estas duas datas, ambas em Nova Iorque, mostram que a tese do relativismo, que a pura adopção do “outro” e uma espécie de destino híper-democrático final, não ajuda. Não considera, ou não consegue resolver os problemas que se colocam, seja fora do capitalismo com o terrorismo, seja dentro do capitalismo com a desregulação financeira, ou a ganância ou que lhe quiseses chamar. E portanto, acho que deve haver alguma prudência em aceitar. Depois também se sabem as experiências dos imigrantes, a questão do multiculturalismo e a questão de saber se o modelo — outra discussão bonita — é o

modelo americano que cria sectores, não é? Os latinos, os hispânicos, os negros, etc. Ou o modelo brasileiro que é o modelo da miscigenação.

Quer dizer, a certa altura — como em tudo nesse período e nessa cultura — avançou-se muito, e eu acho que foram passos fundamentais, mas obviamente eles não correspondem àquilo que está a acontecer hoje. E portanto, eu continuo a acreditar na bondade do relativismo no sentido de ser um avanço civilizacional de aceitação das margens, de aceitação dos pontos de vista, dos vários ângulos, como se fosse uma pintura cubista, e não uma perspectiva clássica, mas a certa altura o cubismo é insuficiente para explicar ou para tentar avançar em relação aos planos que estão connosco.

— *Para explicar tudo, também, não é?*

JF- Sim, nesse ponto de vista estamos numa era quase pós-relativista. Por isso é que também há uma guinada muito para a direita e para a esquerda em relação aos valores, não é? As pessoas querem ter valores outra vez, querem voltar a saber o que é que é o bem e o que é que é o mal, detestam o relativismo, porque exactamente o relativismo tende a explicar, e até a contextualizar, e as pessoas estão irritadas, estão assustadas e não querem explicações nem querem contextualizações. Querem que não haja extra-bilionários e extra-assassinos.

— *O relativismo deixa sempre uma margem dúbia.*

JF- É, deixa sempre uma margem dúbia que é interessante...

— *Pode ser a tolerância, não é?*

JF- A tolerância, mas a tolerância faz as coisas extremas, como a hiper-ganância, a hipervigiarice, aí não há grau de tolerância, ou em relação ao terrorismo aí não há grau de tolerância e portanto, o relativismo não explica, fica aquém, fica completamente aquém...

— *Descreve o pós-modernismo como uma explicação do “O estado a que isto chegou” e dos “anos 80 [que] devem ser vistos como um começo e um ‘road map’ para o futuro”. Estamos a viver este futuro? A que estado é que chegámos/ ou em que estado estamos?*

JF- Acho que já respondi a isso... acho que sim. Acho que é o *Big Bang*, digamos assim, do nosso tempo, acho que é uma alteração profunda das coisas. Essa coisa de estarem todas as coisas sobre a mesa, não é? As pessoas não poderem escolher ou não quererem escolher, repara é muito bonito... as pessoas tiveram uma relutância enorme em aceitar no início a Madonna ou aceitar o Prince, não é? E depois não conseguiam deixar de ser cativadas, estás a perceber? Foi uma coisa engraçada. As pessoas, quando digo as pessoas que gostam de música e que estão ligadas à música independente ou modos mais convencionais, repara, para alguém que ouve *hard-rock*, os meus amigos na altura, ou música independente, enfim, pós-punk é o termo, para alguém que cresceu a ouvir Joy Division, é difícil depois dar o salto para a Madonna. Ou para o Prince, mas depois há os New Order no meio, os New Order fazem essa ligação e não podes imaginar como é bonito, ou podes imaginar... basta ouvir. É bonita a passagem dos Joy Division para os New Order. São mundos opostos que têm uma ligação, quando começa o «Blue Monday», são as camadas tectónicas da música que estão a mexer e portanto as coisas deixam de ser separadas e apertadas. E eu acho que isso é a nossa experiência. E desse ponto de vista, também é nossa experiência, por exemplo as coisas que os New Order cantam. Não terem qualquer significado poético, mas ser o próprio contexto que lhes dá um significado poético. Ao contrário do Ian Curtis dos Joy Division, que era o próprio contexto poético que depois era estragado, digamos assim, pela música. Portanto há uma complexidade e uma multiplicação de sinais que estão a acontecer no final dos anos 70 e ao longo dos anos 80, que explicam muito, e as pessoas já nem percebem isso porque, naturalmente, as pessoas pensam que sempre foi assim, mas não foi, de facto, e desse ponto de vista eu acho que é um início... mas havia uma coisa que perguntaste que eu queria responder...

— *Que era, se estamos a viver esse futuro e depois a que estado é que chegamos ou em que estado é que estamos...*

JF- Já sei. Bom, é claro que o relativismo ser qualquer coisa que está aquém das complexidades do mundo actual também.... obviamente, que eu não sou um apologético, acrítico da disseminação e da híper-democratização da cultura popular, ou da cultura *pop* actual, não é? Quando as coisas

chegam ao ponto dos *reality shows* ou ao ponto dos programas de talentos, quer dizer, há uma espécie de bola de neve que começa a girar, começa a criar-se a partir desse período que leva depois a formas hiper-históricas e híper complicadas e sub-humanas do modo como a televisão e a internet hoje tratam...

Portanto, isto para dizer que eu acho que a certa altura, tal como o relativismo está aquém, para responder aos problemas que existem hoje, acho que a cultura *pop* ultrapassou muito os níveis aceitáveis, em termos de consideração daquilo que é a natureza humana... Por exemplo, de facto agora quando o Andy Warhol disse no futuro todas as pessoas vão ter 15 minutos de fama, isso é profético e é verdade. Se as pessoas com um bocadinho de talento se inscreverem num concurso de talentos ou num *reality show*, etc, podem de facto, ter esses 15 minutos de fama e o resultado é assustador. E é medonho. Eu acho que a gente vive, embora eu ache que há um *road map*, não é? Acho vivemos hoje, como a própria cultura *pop* nos deve obrigar, em nome de uma certa... é claro que eu não posso dizer moralista, não posso depois de relativista ser moralista, não é? Portanto eu estou um pouco aqui como, como é que eu posso escolher as palavras para dizer que, de alguma forma, foi criado um monstro, isso é evidente.

— *Foi a Híper-democratização do EU, não é?*

JF- Claro! A híper-democratização do Eu, cria uma espécie de monstro que agora nos coloca do outro lado, não a favor da democratização do gosto e do acesso etc.

— *Ou de estar no lugar do “outro”, o “outro” de repente abafou-nos, não é?*

JF- Exactamente! E portanto as batalhas que eventualmente se podem... é por isso que quando o Bob Dylan lança agora um disco, a partir do *Great American Song Book*. Tinha uma coisa super-nostálgica dos anos 30, dos anos 40, quer dizer, é obviamente... Bob Dylan que foi alguém que inventou o *op art* daquilo que estamos aqui a celebrar, mas é colocar-se agora do outro lado do espelho, a fazer o movimento no sentido contrário, da híper-democratização para uma espécie de híper-elitismo. Para tentar criar algum sentido. Mas é evidente que se podia imaginar que a coisa se iria descontrolar.

Ninguém imaginava nos anos 80 o *Facebook*, a internet ou a presença dos computadores. E desse ponto de vista é um momento de alguma ingenuidade. De se pensar que a televisão... “*video killed the radio star*”... não é? Mas depois o vídeo foi... é um *slogan* que parece catastrófico, parece apocalíptico, mas no entanto, é completamente *naif* em relação aquilo que acontece a seguir...

— *Ou a MTV que hoje em dia são só Reality Shows...*

JF-... Ou a MTV que é uma coisa incrível, exactamente... a MTV era um sítio sagrado do *videoclip*, toda a gente considerava já o fim do mundo, no sentido do fim da rádio e do fim da canção, o fim dos *standards*, etc. Mas na verdade a MTV foi o último sítio onde as coisas tiveram sentido, não é? E eles próprios transformaram-no numa coisa qualquer, não é?

Eu não sou nem poderia ser um aderente absoluto do atavismo, nem seguramente posso ser um aderente absoluto da hiper-democratização, para lhe chamarmos assim. E a hiper-democratização do EU que é os *reality shows*, ou que é o facebook, em última análise, ou... não é? Mas sei, porque essa é a minha aprendizagem, que não posso ser moralista. Ou seja, não posso voltar a um mundo a preto e branco, até porque eu acho que isso já não é possível, isso já foi superado...

— *Só o Bob Dylan...*

JF- Só o Bob Dylan... só o Bob Dylan pode voltar ao mundo a preto e branco. E ninguém o contesta, e toda a gente o ama, porque mesmo que ele tenha aberto as portas todas ou uma boa parte das portas que existem foram abertas por ele, mas ele no fundo também está a regressar aquilo que sempre foi, não é? E isso é uma coisa super bonita.

Como é que ele pode ser reaccionário no sentido de ir para a Capital Records em North Hollywood e gravar com as máquinas antigas e não sei o quê e ninguém dizer “este gajo é um reaccionário”, ninguém pode dizer isso sobre o Bob Dylan. Isso é incrivelmente bonito, incrivelmente emocionante. E eu acho pena que no mundo da arquitectura não haja essa mesma disponibilidade, não é? Se algum arquitecto voltasse à origem, era considerado reaccionário.

Quer dizer... ou acho que a música pode ser uma coisa muito dura e muito competitiva, mas a gente sabe que há sempre um respeito pelos mestres. Pelos anteriores e é uma espécie de família

sempre em diálogo. O modo como o Bob Dylan fala do Woody Guthry, ou o Prince falava do James Brown. Sempre como sendo figuras de referência.

— *Fala em “viagem pós-moderna” ao invés de “viragem pós-moderna”, especificamente nos casos de Manuel Vicente e Pancho Guedes. Esta “viagem” é, na sua opinião, o acontecimento-charneira que faz com que uma certa arquitectura pós-moderna surja em Portugal?*

JF- A viagem é aí no sentido literal do termo. Também do Manuel Vicente ter ido para Macau e o Pancho para Moçambique, Maputo. É, porque eu nunca defendo que nesse período, ou mesmo figuras, enfim, para falar de figuras, concretamente, como o Pancho ou como o Manuel Vicente sejam figuras que dizem “eu vou fazer uma rotura” ou “Eu vou fazer tábula rasa”. Começa com um neo-qualquer-coisa. Eles, pelo contrário, começam com uma aprendizagem, um trauma, do modernismo, ou da ideia moderna, de repente há um virar de página, não é? De repente as pessoas vão todas viver em casas sobre pilotis e em unidades de habitação num *zoning* qualquer. E portanto, eles são figuras cansadas dessa ideia da arquitectura moderna, como sendo um movimento de rotura e de transformação na sociedade.

Eles são muito burgueses. Seja o Manuel Vicente, seja o Pancho Guedes, portanto eles não são revolucionários em termos estruturais. Eles não são revolucionários e depois estão cansados, no sentido de maçados do pressuposto da rotura da arquitectura moderna, e de transformação da sociedade, que a arquitectura moderna propõe nos anos vinte e trinta. E portanto, eles não querem virar a página, eles querem escrever mais páginas, eles querem... como diz Manuel Vicente de uma forma muito bonita: ele não está em busca do sentido, mas quer criar mais sentido.

Ou seja, ele não quer descobrir a verdade, ele quer, exactamente, voltando atrás, entrar num mundo relativo, onde as verdades se podem suceder em forma de viagem. E aquilo que eles fazem — seja, literalmente, indo para fora, seja depois, nas suas obras, por muita antipatia exposta ou em reacção, à arquitectura moderna — é experimentar o maior número de coisas que se pode imaginar. Por isso é que o Pancho fazia aquela coisa louca de dizer “eu tenho 25 estilos” e depois diz-me “ai eu descobri mais dois estilos na gaveta” e isso é uma viagem, não é uma viragem.

Não é uma viragem no sentido de dizer “eu descobri uma nova fonte ou uma nova frente”. Não, eles sabem que não é possível isso, e por outro lado, estão essencialmente interessados em experimentar à desmesura, até ao limite das forças deles as várias possibilidades que existem.

— *Pois, mas para isso, tiveram de sair daqui. Ou eles fariam a mesma coisa?*

JF- Eles fariam a mesma coisa! Não da mesma forma, naturalmente, isso é evidente, é muito difícil dizer que fariam a mesma coisa...

A verdade é, O Pancho... não existe um Pancho lisboeta, se a gente conseguisse fazer uma história contrafactual, não imagino o Pancho em Lisboa, não é? A desenhar Alfama...

Porque o Pancho dá a mão ao jovem Malangatana e trabalha com as raízes africanas e está ligado a Joanesburgo e é em Joanesburgo que ele pode estabelecer relação directa com Londres. E não existe o Pancho sem o surrealismo que ele destapa nas raízes africanas, nem existe o Pancho sem a relação com o Team Ten que ele descobre via Joanesburgo. Portanto... não é possível... É como imaginar o Pessoa sem a Baixa Pombalina...

— *É que eu interpretei a “viagem pós-moderna” de uma forma literal e metafórica ao mesmo tempo...*

JF- A verdade é que quando eu quis buscar os meus exemplos mais dramáticos, e a haver avanços no meu trabalho é, exactamente, eu ter ido buscar para o nosso rectângulo, para a experiência portuguesa, o Pancho em Moçambique, e eu fui lá, e o Manuel Vicente em Macau. Eu entendi, claramente, que essas duas figuras, nessas duas experiências globais, internacionais eram fundamentais para eu dar um retrato extremado e eclético e onírico, como eu imaginei, a ideia do pós-modernismo em Portugal. Sendo que eu não estava a inventar, o pós-modernismo existia, e o Pancho Guedes teve alguma residual influência nos anos 80 em Portugal.

Seguramente, o Manuel Vicente teve influência em Portugal num sítio que não existe sem o Manuel Vicente. Esta, a sede da ordem [dos arquitectos, em Lisboa], é uma, como já escrevi, é uma replicação da experiência do Manuel Graça Dias em Macau. Portanto, quando eu vou buscar o Manuel Vicente e quando eu vou buscar o Pancho Guedes, estou a falar da viagem no sentido literal,

mas também no sentido de figuras que são muito potentes do ponto de vista da sua imaginação e que precisam de encontrar esses lugares para as envolverem na sua imaginação até ao limite.

— *Neste âmbito, fala a determinada altura da casa do emigrante.*

JF- Sim, mas isso é uma discussão posterior...

— *Mas a casa do emigrante também poderá estar relacionada com uma viagem pós-moderna...*

JF- Sem dúvida, mas o Pancho remete para os anos 50, 60, não é? O Manuel Vicente remete para os anos 60, 70, 80, vamos supor. A casa do emigrante é uma discussão que se coloca muito nos anos 80. É uma espécie de *butade*, uma espécie de momento onde, de repente, não só as casas de emigrante começam a aparecer com mais força no nosso território, como são escolhidas como exemplo de como se tentava que o gosto não erudito pudesse entrar na discussão. Um pouco como acontece no pós-modernismo, um pouco como acontece... o próprio fado para o António Variações é uma espécie de Casa do Emigrante. Ou se calhar é o António Variações que é emigrante...

Bom, mas em qualquer um dos casos, seguramente, a iconografia portuguesa está a regressar depois desse período, depois de um período de nojo e de grande distância. Mas a casa dos emigrantes é um argumento que é colocado sobre a mesa, quando se procura, de facto, encontrar também, ou ir de encontro, também, a um gosto popular.

Repara, a certa altura o Herman José, nesse período, talvez um pouco mais tarde, perguntam-lhe como é que ele define o humor dele, e ele diz que o humor dele é como um mil folhas, tem várias camadas para vários tipos de pessoas, portanto quando ele faz aqueles *sketches* no momento do “Tal Canal”, etc, e ele coloca as várias leituras, no sentido de pessoa *x* compreender uma coisa e pessoa *y* compreender outra coisa.

A casa dos emigrantes é uma das folhas que os arquitectos chamam a si para poderem estabelecer uma relação directa, eventualmente directa, com um certo tipo de cliente, também. Estamos aqui a falar não só do plano teórico, mas no plano também da encomenda e também na relação dos arquitectos com a sociedade, não podem ser só os dois ou três iluminados de cada cidade pequena que convidam os arquitectos para construir, os arquitectos precisam, também, de alargar o

seu núcleo de encomenda e o seu público. E portanto, eu diria que essa discussão da casa do emigrante é uma tentativa de criar uma relação directa. Que se diria hoje populista, não é? Ou seja, directamente ao coração das pessoas a dizer, “não, eu também posso fazer coisas com cerâmica partida e com muitas cores”. E a arquitectura não é só uma coisa de betão armado como se fazia na altura, brutalista com as infraestruturas à vista. Não, nós podemos fazer coisas que possam ser mais próximas do gosto das pessoas.

Valha isto que valha, na altura era isso o que se pensava. E obviamente, também, que isso era uma réplica ou uma provocação e uma geração anterior.

— Disse que “o que está em questão neste período é a assunção de um mundo relativo, a aceitação das suas imperfeições. É o abandono de um plano estratégico para um mundo melhor. Ou, dito de outro modo, esse mundo melhor é imaginado na esfera do mundo tal como ele é. [...] Nos anos 80, tenta-se sair do discurso antifascismo, e criar um discurso a favor de qualquer coisa.” — acho que também já respondeu — Estamos a falar de uma resignação ao mundo que temos, ou de uma libertação?

JF- Pois, tenho falado essencialmente sobre isso, não é? Sim, vamos lá ver, essa é uma questão eminentemente política. A questão é, o mundo, nomeadamente o mundo da cultura, em Portugal, não só, mas enfim, em Portugal, é muito moldado por uma visão ideológica, que vem naturalmente da contestação ao regime, que vem do antifascismo, e que portanto vem, em boa parte, do próprio Partido Comunista.

E tu vês que as pessoas que depois são pós-modernas, como o Manuel Graça Dias ou como o António Belém Lima, etc, são pessoas que quase todas estão ligadas a movimentos de extrema esquerda a seguir ao 25 de Abril, enfim, também era mais ou menos obrigatório. Em qualquer dos casos, o que acontece nesse período é que esse discurso ideológico — que agora regressa muitíssimo, obviamente — mas esse discurso ideológico pressupunha uma visão do mundo que era uma visão sacrificial das pessoas, ou seja, as pessoas moviam-se e tinham relações pessoais, relações com a cultura que pressupunha uma espécie de transformação de mundo.

Ou seja, mesmo as formas artísticas como o neo-realismo, pressupunham que de alguma forma, já não ao modo soviético (depois dos anos 60 há o modo maoísta) mas enfim, nas várias experiências comunistas e à esquerda do comunismo, se se pode dizer assim, acreditava-se que uma

militância pessoal, militância significa um sacrifício pessoal, no sentido de qualquer coisa que se vai construir... se encontraria, ao virar da esquina. Esse ao virar da esquina perpetuou-se ao longo do século XX. Mas que havia uma permanente... havia um permanente projecto para a sociedade. Os tais amanhã que cantam. O que acontece é que há uma geração nesse período, 77, 78, 79, 80, 81 provavelmente por influência também do *punk*.

Punk, é engraçado, porque é tido pela esquerda aqui em Portugal, no início, como sendo um movimento revolucionário, *antiestablishment*, o que era não compreender o modo cultural inglês, enfim. É pensado, a certa altura, suponho eu, pelo menos durante algum período como sendo uma revolução social que está a acontecer em Inglaterra. Ora o que se percebe em relação ao *Punk*, primeiro, é que é uma revolução no interior da música. Para afastar os Pink Floyd e os Genesis, e depois rapidamente se transforma também, passa dessa substância para ser um estilo. E no fundo é uma espécie de, crê-se, libertação da sociedade civil, para criar trezentas bandas.

Ora o que eu acho é que, aqui em Portugal, também se percebeu, não digo isto de forma, obviamente, voluntária ou consciente, também se percebeu que se chegou, que tinha chegado o momento de fazer, não a revolução dos outros, mas uma revolução pessoal e que aquilo que era importante não era criar uma sociedade sem classes, uma sociedade que caminhava num sentido, numa certa dita harmonia social. Ou seja, as pessoas vestirem-se como entendiam, fazerem o que entendiam, dormirem com quem entendiam, etc. E portanto, há uma revolução individual que se coloca, que é muito patente nesse período. E para retomar a tua pergunta..

— *Se há uma resignação ou uma libertação...*

JF- Há uma resignação e há uma libertação. Ou seja há uma resignação em relação a um mundo que aparentemente não se vai construir, nesses amanhã que cantam. Há uma certa resignação, é o que acontece no pós-Maio de 68, em que a maior parte das pessoas ligadas ao Maio de 68 se transformam em figuras do próprio pós-modernismo. Portanto, o Pós-modernismo tem muito a ver com uma ressaca da militância política. E com o momento em que se descobre, de facto, o modo como as coisas estão a ser construídas no mundo ocidental, e nomeadamente com o peso da América, cada vez mais, a ideia do triunfo socialista *versus* o triunfo do capitalismo, parece não haver,

na verdade, opção possível. Porque cada vez mais a União Soviética, nessa altura, está a definhar até à queda do muro, e cada vez o capitalismo americano se mostra mais capaz de auto-regenerar-se.

E portanto, eu acho que há uma resignação em relação a essa batalha que move o século XIX e que move, essencialmente o século XX e há uma libertação do EU. E há uma libertação pessoal, e há, de facto, se quiseres, uma assunção individualista que depois leva aos extremos, quarenta anos depois, que estivemos a falar há bocadinho.

O extremo do individualismo que leva a um hiperindividualismo. A um individualismo do EU. Se se pode dizer.... mas em qualquer dos casos, a verdade é que o fascismo tinha acabado, e que permanecer a ressonância ou a sombra do antifascismo, quando ele já não existia, de facto, era um anacronismo, não é?

E portanto, não há nuances no antifascismo, o antifascismo era, ou é, o guião da prática cultural, como foi até então, ou então deixava de ser. E deixando de ser, o que aparece é o mundo tal como aparecia. Com a televisão, com os *videoclips*, de que falavas, com a música, com a mundanidade... a questão do mundano. A questão do mundano é importante, porque se passava, de facto, uma visão em que tinha de haver um sacrifício pessoal, no sentido da produção colectiva de qualquer coisa, nem que fosse derrubar o regime, para uma visão em que o prazer e a noite e a mundanidade e o superficial, por mais estranho que isso possa parecer, era a grande novidade. De alguma forma, as pessoas estavam-se a libertar do fascismo, mas também da disciplina do comunismo.

— *Sim, era uma conquista.*

JF- Era uma conquista, mas a muitos níveis diferentes. É muito interessante, por exemplo, a figura do Paulo Varela Gomes. O Paulo Varela Gomes, é militante do Partido Comunista e activo, funcionário do Partido Comunista até, não sei exactamente, mas imagina até 83, 84, suponho. 82? Não sei bem... E que ele, depois quando sai do Partido Comunista, é o mais mundano que tu possas imaginar... ele, no fundo, vai à procura de todas as experiências arquitectónicas ou artísticas que são possíveis. Porque ele está na ressaca do Comunismo, o que obriga a uma espécie de mundanidade

acelerada. Isso é muito definidor desse período, e o Paulo é um exemplo muito destramado e muito complexo, exactamente, dessa passagem da noite para o dia.

Quer dizer, dessa passagem, dessa visão restrita e sacrificial, em termos pessoais do que é militância partidária comunista para o outro lado. Agora perguntas-me “o que é que é real?”... Isso é difícil de responder, porque a resposta tem de ser ideológica. Um comunista dir-te-á que um mundo real é aquele que está lá, não é este que depois é descoberto, não é?

— *E na continuação da pergunta anterior sobre “o abandono de um plano estratégico para um mundo melhor. Ou dito de outro modo, esse mundo melhor é imaginado na esfera do mundo tal como ele é”. Os anos 80 são, na sua opinião, a efectivação deste mundo em imagem?*

JF- Eu acho que há uma apetência, na verdade, visceral do homem e da mulher em relação ao visual, que a fotografia começa a despertar no final do século XIX e no início do século XX e que depois o cinema dá-lhe outras camadas de sofisticação. Mas eu acho que a mulher e o homem são animais visuais. Podemos falar de ouvido, olfacto e pensamento, podemos falar de muitas coisas... mas eu acho que aquilo que nos distingue fundamentalmente é a capacidade de olhar, e os olhos... E portanto, eu acho que essa visualidade e que essa predominância... Eu acho que os anos 80 correspondem a esse avanço civilizacional quando se descobre, ou quando encontra oferta para a procura.

O homem e a mulher são profundamente voyerísticos, e profundamente visuais, na verdade, as pessoas estão sempre a medir-se e a medir o mundo a partir dos olhos... e portanto a idade da imagem começa aí a desenhar-se. Que é depois muito detestada e muito criticada por ser relativista, mas... mas é aquilo... as pessoas vêem imagens como bebem água, é isso que é descoberto nos anos 80. Inclusive, as imagens são de permanente jogo. É como que, nunca a imagem é verdadeira, em que é tudo falso, em que há máscaras e que a imagem pode estar dessincronizada com os sentimentos, enfim... toda essa aprendizagem, toda essa iliteracia da imagem começa de forma galopante nos anos 80.

E eu acho que isso é — para voltar à pergunta — acho que isso é uma idealização, ainda que um bocadinho arqueológica, porque é pré-internet, pré-computadores e pré-não-sei-o-quê, mas daquilo que vai ser o nosso mundo, e que na verdade sempre foi. Mas muito mais... arcaico. Daquele momento em que a gente olhava para as capas dos discos. As capas dos discos eram uma coisa

absolutamente fundamental nos anos 70, nos anos 80. Era a música, mas eram muitas imagens colocadas nas capas dos discos. E depois disso até agora — em que as capas dos discos desaparecem — e que o que acontece é tu poderes ter acesso a todas as facetas dos músicos e das bandas, significa que, de facto, que a visualidade triunfou profundamente, não é? E eu acho que isso não é uma invenção do Bil Gates ou do Wall Street ou uma invenção dos russos. É algo que é profundamente humano. Nós gostamos de ver e gostamos de imagens. E parece-me legítimo.

— *Refere que “Não há arquitectura sem imagem. Há uma arquitectura com a retórica da não-imagem.” Qual é, neste contexto, a importância da imagem (de arquitectura) em movimento? O movimento altera ou acrescenta alguma coisa neste sentido da imagem e da não-imagem, de que fala na arquitectura?*

JF- Pois... acho que sim. Acho que a imagem em movimento, enfim, o filme, ou o documentário, ou o *videoclip*... acrescenta, claro.

Mas eu tenderia a dizer o seguinte: Eu acho que o edifício, ou a obra de arquitectura é uma coisa, com começo, meio e fim, digamos assim. Um vídeo sobre arquitectura é outra coisa e fotografias de arquitectura são ainda outra coisa. Pode haver... tenho de concordar, a mesma base. Como se fosse esta mesa onde a gente está a falar, não é? A base é a mesma, mas aquilo que é a visita a um edifício em 3D, aquilo que é visionar um filme, ou um *videoclip* de arquitectura e aquilo que é ver fotografias de arquitectura são experiências diferentes com um sentido e com uma eficiência completamente diferente. E portanto não se substituem, embora o possam “namorar”, embora possam estabelecer relações, mas eu não acredito... Eu por exemplo nas minhas aulas de história e de teoria, mostro imensas fotografias de arquitectura minhas. Talvez isto possa ser um exemplo, visitei muitos edifícios que mostro e mostro as minhas fotografias e depois noutros casos, obviamente que eu não visitei, mostro fotografias de livros ... e há claramente uma diferença de discurso na minha.... mesmo que eu não creia, entre quando eu estou a falar de fotografias minhas que me remetem para a minha visita ao edifício. E portanto, eu estou a canalizar a minha experiência pessoal, da minha vivência do edifício a partir daquelas fotografias... estou a fazer uma espécie de hipertexto, não é? Eu, no fundo, estou a usar as fotografias para falar da minha experiência. Porque para falar da minha experiência vivencial dos edifícios, uma ou duas vezes ou três, e quando estou a mostrar fotografias de edifícios que eu não visitei, é uma parede: eu estou a mostrar fotografias. Não estou a falar sobre

edifícios, estou a falar sobre as fotografias dos edifícios, por mais que eu possa conhecer a teoria e a história e etc, mas eu estou a falar de uma coisa que é debilitada: aquelas fotografias que eu estou a mostrar.

Isto para dizer que a fotografia e o vídeo sobre edifícios, inclusive, eu acho nós temos que ter a atenção, ou a prudência, de pensar que podemos estar a ser enganados, quer dizer, no sentido daquilo que estamos a ver poder não corresponder essencialmente aquilo que visitamos no edifício. Portanto... é claro que quando se visita um edifício pessoalmente, também se pode estar a ser enganado pelo edifício, portanto o jogo entre nós e as coisas é permanente. Mesmo quando se está lá dentro, não é? Basta o modo como entramos no edifício ser pela esquerda e não pela direita, ser por um ponto bom e não por um ponto mau, para estarmos a ser ludibriados pelo edifício. E basta ele estar arrumado ou desarrumado, estar com gente ou estar sem gente, estar a chover ... visitas um edifício a chover é diferente de um edifício com luz. Mas pronto ... a interacção aí é muito mais imediata. Tu com as fotografias ou com os vídeos tens de estar com os teus sentidos hiperalerta, tens de estar muito atento em relação aquilo que estás a ver...

— *Mas por exemplo em relação aquilo que estava a dizer que explicava aos seus alunos as fotografias. Se, por exemplo, estiver a mostrar um extracto de um filme, ou um 'videoclip', numa cidade onde já esteve, qual é a distinção ... isto é.. se se distingue? A diferença entre estar a falar de uma imagem estática, que é fotografia ou de uma imagem em movimento que é o cinema, ou de um vídeo, de um espaço onde já esteve, neste caso?*

JF- É uma questão de intimidade... é como descrever uma pessoa que já se conhece e descrever uma pessoa que não se conhece, e num caso, enfim... é toda a tua vibração mental daquilo o que pudeste aprender com essa pessoa, ou que pudeste estar com essa pessoa que é passado aos estudantes, outra coisa é apenas uma impressão, uma silhueta. Uma impressão com grande probabilidade de estar errada, não é? Portanto é uma questão de intimidade.

Agora, eu não quero dizer que as imagens em movimento, ou o *videoclip* não sejam, não possam ser, no limite, até mais entusiasmantes do que a própria viagem ao edifício. Isso também pode acontecer. Mas aí não sei se é a arquitectura que está a funcionar, não sei se são outros atributos, outras componentes artísticas que estejam a funcionar. Por isso uma coisa é dar aulas de história de

arquitectura, outra coisa é dar aulas de animação em arquitectura, ou de imagem em arquitectura. Aí eu estaria colocado perante outro desafio. Enquanto Professor de História de Arquitectura, eu tento demonstrar qual é a vida interior do edifício que eu visitei e eu sinto-me muito mais habilitado e estou muito mais distraído no bom sentido, ou relaxado no bom sentido, quando eu visitei o edifício. E quando ele foi visto com estes dois olhos, do que propriamente com os olhos de alguém que fotografou ou fez um filme. Sendo que eu acho, nomeadamente, a forma de documentário, a forma de *videoclip* são cada vez mais o modo como nós construímos a história da arquitectura.

(...) O que é complicado. Depois, são as linguagens muito rápidas e muito internacionais que se colocam. No modo como se fotografa o edifício. É difícil fazer isso de uma forma que não seja redundante em relação aquilo que já foi feito. Porque são linguagens que são muito marcadas. Bom, mas isso é um problema das coisas hoje. De haver muita gente a fazer as mesmas coisas e, portanto, ser difícil, ao mesmo tempo, que existe uma hiperdemocratização, onde nós todos podemos ter uma ideia e ter uma opinião, enfim, fazer um projecto. Isso também torna mais difícil, de alguma forma, fazer coisas que tenham um *click* qualquer. Ou que toque num nervo, não é?

— *Referiu que “Os anos 80 significam, para o Porto e para Lisboa, a ascensão e queda do desenho. Nunca mais se falará do desenho da mesma forma que se falou nos anos 80. Nem nunca mais o desenho, o esquisso, o de execução, será tão importante enquanto forma de comunicação dos arquitectos, como foi nesse período.” É a contaminação dos media que altera esta condição do desenho na arquitectura?*

JF- Sim, o que acontece é que os anos 80 descobrem o desenho, porque um dos grandes desejos dos arquitectos, principalmente aqui de Lisboa, é o regresso da artisticidade. No Porto, na verdade, nunca foi interrompido, porque no Porto sempre se desenhava, etc. Mas aqui, em Lisboa, é sentida mais essa ideia de artisticidade, e portanto, do desenho, que, no fundo, também remete para as palavras do Pancho. O Pancho nos anos 50 reclamava para os arquitectos a liberdade dos artistas, etc. Esse tipo de coisas.

Ora e portanto, há uma certa vontade de fazer prevalecer o lado artístico em relação ao lado tecnocrático que também existe nos arquitectos, necessariamente, e portanto o desenho vem muito acima. São publicadas revistas de desenhos de arquitectura, o esquisso é a peça fundamental desse diálogo do arquitecto com a arte e também com a sociedade porque o esquisso foi entendido como

uma forma de sedução via artística, mas que chega à sociedade, e portanto, toda a gente começa a pôr nos desenhos em cima da mesa. E a dizer “Não, não... eu também desenho, eu também sou artista”, eu também sinto as coisas e que a arquitectura não é apenas uma profissão oficinal e fechada, mas tem este momento quase, enfim, lírico que é o momento do esquiço. Ora, na verdade, esse momento é o apogeu, é como eu dizia a ascensão e o declínio do desenho, porque, passados alguns anos (nomeadamente, por duas razões, a primeira é a entrada dos computadores e a segunda é que esse lado ardentemente artístico e portanto, enfim, cenográfico e autoral dos arquitectos) é posto em causa ou é tido como exibicionista nos anos 90.

Nos anos 90, com a entrada dos computadores por um lado e por uma ideia que é preciso reorganizar, arrumar a casa, e voltar a fazer arquitectura no sentido mais disciplinado do termo com as plantas, cortes e alçados, com uma visão da estrutura como sendo mais importante, os aspectos construtivos e portanto, o desenho vai desaparecer. O desenho, nomeadamente, o desenho esquiço, vai desaparecer de cima da mesa, vai ser muito substituído a certa altura pelas maquetes, porque as maquetes são entendidas como objectos de maior relação de autenticidade com a arquitectura, que o edifício, propriamente dito.

Vai ser, primeiro, substituída pelas maquetes e depois, ao mesmo tempo, pelos desenhos de computador e com os *renders*, etc, etc. E o esquiço, se tu vires as últimas publicações, praticamente, os esquiços desaparecem. O que não significa que não venham a regressar. Mas, de alguma forma, isso também corresponde a um certo moralismo de dizer à sociedade depois do excesso dos anos 80 que os arquitectos não são só quem faz esquiços e podem. Ninguém imagina um arquitecto a coordenar o metro do porto, ou o estádio de Braga a partir de esquiços. E portanto, aí prevalece uma figura, ou começa a prevalecer uma figura mais ligada a aspectos de ordem técnica e ordem disciplinar, mais do que a ideia muito libertária e muito artística dos esquiços.

E portanto, nos anos 80, de facto, o esquiço aparece, o desenho aparece, e depois, no final da década e ao longo dos anos 90, desaparece. É um momento culminar também tem a ver com a própria aura artística do Siza. Quem puxa a carroça do esquiço e do desenho e quem é, no fundo, a referência para toda a gente, mesmo cá em Lisboa. É o Siza, não é? E o Siza é alguém que nós sabemos que desenha muito bem. E portanto, de alguma forma, o Siza desenhando muito bem, toda a gente teria também de desenhá-lo muito bem, e todos os arquitectos para serem arquitectos, tinham que desenhá-lo bem. O Porto, de facto, reúne muita gente a desenhá-lo como o Siza e isso é

completamente verdade quando se fala da escola do Porto. Eu sou bem testemunha disso, que o esquiço do Siza, as perspectivas do Siza, as perspectivas aéreas do Siza eram repetidas naquele modelo por gerações de estudantes. Isso teve esse momento culminar nos anos 80. E depois pelas razões que eu estava a dizer... desapareceu.

— *A contaminação pela música, televisão, cinema da cultura pop na arquitectura é evidente (e até assumida) por alguns arquitectos portugueses na sua obra. Tomás Taveira, Manuel Vicente, Manuel Graça Dias, Belém Lima, que são também os arquitectos que o Jorge Figueira escolheu para figurarem ao lado de imagens de Peter Saville e da Factory nos dípticos que compôs e designou por “Jogo de Espelhos”. Como é que este imaginário pop e mediático se repercutiu na “outra” arquitectura, a que definiu como “a arquitectura da retórica da não-imagem”?*

... Porque, por exemplo, o Siza nunca deixou de fazer desenho.

JF- Sim, mas deixou de ter a importância que tinha o desenho. O Siza continuou a ser sempre aquilo que é, não é? Quer dizer... é um bocado... ele pode desenhar quando lhe apetecer.

— *Sim, mas nestes arquitectos mencionados é óbvia a influência da cultura pop na sua obra, mas nos outros arquitectos, que também atravessam os anos 80, que também são portugueses e que eram contemporâneos, como é que este imaginário mediático se repercutiu, ou não?*

JF- Não se repercutiu... De facto há em Lisboa, nesse período, e por isso é que eu trabalho sobre o Tomás Taveira, as pessoas ficam chocadas... porque o Tomás Taveira independentemente daquilo que se possa pensar sobre ele, ou sobre a sua obra, é alguém que tem, de facto, esse tipo de contaminação. E portanto, se a mim me interessa esse tipo de contaminação, eu tenho de trabalhar com o Tomás Taveira. Agora, de facto, há uma permeabilidade a uma certa cultura anglo-saxónica que existe, nomeadamente, no Tomás Taveira e no Manuel Vicente, indo para a América, e não existe simetricamente no Porto. Não existe. E portanto, é evidente que por um lado há essa permeabilidade em Lisboa e em certos sectores de Lisboa e em certas filas de Lisboa e não existe no Porto.

— *Como o Brasil, de alguma forma?*

JF- Não... o Porto não dá o salto, não dá o salto no escuro como faz o Brasil. O Porto integra as coisas de uma forma muito cautelosa, muito parcimoniosa e apenas bebendo aquilo que lhe interessa, o Porto não passa ao lado de Rossi, nem passa ao lado do Venturi, como aliás, ouvindo o Siza falar, se percebe. Agora integra com muito cuidado e aquilo que lhe interessa do Venturi, por exemplo integra o “Contradição e Complexidade”, mas não integra o “Learning From Las Vegas”.

E portanto, o Porto é relutante em relação a essa permeabilidade, se quiseses, o exemplo que eu dou é um pouco o exemplo a remeter-me para os anos 60 na América e para a chamada arte minimalista e para a Pop Art. Há uma similitude entre a Pop Art e a Arte Minimalista na América, embora sejam objectos completamente diferentes; a Pop Art sendo a vibração das imagens e o minimalismo sendo a vibração das não-imagem. Mas, no fundo, há uma afinidade temporal, não é? Nos anos 60 e a crítica ao expressionismo e, principalmente, o que acontece tanto numa coisa, como noutra que é... quem está a ver a obra, é o receptor que decide... ou seja, tanto a Pop Art como o Minimalismo dizem “nós não queremos saber, vocês é que nos dizem o que é que isto é”. Portanto, o artista desaparece na Pop Art como no Minimalismo. O artista deixa de ter o guião e de ter o sacrifício de ter desenhado, não há as gotas, os fios de tinta a correr pela... o *dripping* do Pollock, não é? Não há o sacrifício do artista. É o objecto, o artista desaparece, e depois, as pessoas à volta é que decidem o que é que aquilo significa. O que é que significam as luzes, ou que é que significa o *hamburger*, etc, etc.

Ora, eu vejo muito a casa das artes e a obra do Eduardo Souto Moura, desse período, como sendo o lado minimalista da Pop Art que acontece aqui em Lisboa. E portanto, teve uma confluência de dizer “o artista não está cá, o arquitecto não está cá, digam-me o que é que é isto”. E portanto, como se fosse o mesmo jogo, mesmo com a convulsão de imagens de um lado e a anulação das imagens do outro. É por aí que eu vejo alguma permeabilidade do Porto, que não fica, apesar de tudo, porque seria fatal, se o tivesse feito, preso nos anos 60, 70, 80 aos pilotis, à *fenêtre longueur* e ao modernismo.

A escola do Porto podia ser, um neomodernismo, mas não é exactamente, porquê? Porque o Souto Moura faz estas... estabelece estes *links*, do meu ponto de vista, com a arte, nomeadamente, com o minimalismo. E o Siza estabelece uma relação, não tanto com as imagens, mas com uma ideia,

digamos, podemos chamar fenomenológica dos sítios e das pedras e das pré-existências e dos valores tácteis da arquitectura e de uma experiência pessoal dos percursos. E aí também faz um certo *ajournamento*, um certo *up to date* de uma cultura que vem do arquétipo, vem dos anos 60. De alguma forma, eles encontram a sua permeabilidade e a sua relação com o mundo contemporâneo que não passa. E isso é verdade, pelo lado mais visualista e mais “comercial” e mais anglo-saxónico que acontece no mundo de Lisboa, nomeadamente, nas personagens que estás a falar. Portanto eles continuam... eles criam formas de entender o mundo e de fazer um *ajournamento* da arquitectura deles, de um modo que não é ostensivamente visualista, como acontece, nomeadamente, no Tomás Taveira ou no Manuel Vicente.

— *Fala do conforto desconfortável do pós-modernismo e dos seus efeitos na cultura popular televisiva (Music for Masses – VH1, Cribs (MTV), Reality Shows), no espaço físico o caso da China, virtual a internet, e as diversas teorias advindas do pós-modernismo. E Em Portugal? Quais as consequências que esta avalanche de excesso e relativismo trouxe para a realidade arquitectónica portuguesa de hoje?*

JF- Não sei... Portugal, talvez.... Isso tem muito a ver com a minha experiência em Macau, esse comentário e na China e em partes da China, enfim... e aquilo que falamos há bocadinho... essa hiperdemocratização do EU e do consumo, quer dizer... Tu não sabes o que significa a palavra consumo até ires até Hong Kong ou Macau mesmo. Onde o nível de vida das pessoas permite que Prada ou a Louis Vuitton sejam como a Zara para nós.

Quer dizer... o grau de consumismo e de importância das marcas e a importância dessa cultura é muito mais visível, obviamente nos países ricos da Europa, como Londres ou como Inglaterra. Mas é muito expressiva e de uma forma quase demencial num sítio como a China. E tu aí tens a noção do que isso pode aspirar a tua alma, como o consumo no modo exacerbado de quem... Obviamente, que isto também é uma coisa americana (mas enfim... mas acho eu, muito superada pela China), o mundo que se coloca.

Repara, eu sou a favor, obviamente a partir da minha experiência e do meu estudo, sou a favor da aparência e sou a favor da superficialidade. O Andy Warhol: se querem saber alguma coisa sobre mim, olhem para a minha superfície. Eu sou a favor de toda essa linguagem pós-moderna, quer dizer, eu acredito na visualidade. Acho que há muitas coisas que se dizem a partir da superfície, acredito que

a discussão também se coloca na altura... as fachadas, a importância das fachadas, a *Strada Novissima* em 1980 na Bienal de Veneza é uma Rua. Essa ideia da superfície é, para mim, muito bonita, lá está, do estilo e da substância. As coisas na verdade, estão muito ligadas.

A moral moderna separava as coisas... o estilo não tinha substância e a substância não podia viver com o estilo... por isso é que eles dizem sempre que a arquitectura moderna não é um estilo. Ou tentam dizer isso, depois vão para a América e o MoMa diz , o Hitchcock diz: “Chama-se Estilo Internacional”... Portanto estragam tudo, não é?

Mas eu acho que esse consumismo hiper-radicalizado e hiper-rico, de país rico, de país emergente, ou como quiseres chamar. Acho que para alguém como eu, que gosta da aparência e que gosta da superficialidade e que gosta da ideia de, enfim, do consumo ou das marcas, essa experiência é uma experiência quase pós-humana... em que de repente, as pessoas têm esse... estão completamente sugadas pela noção de consumo... ou se calhar, somos nós que temos dor de cotovelo. Mas enfim, eu tenho muito essa experiência em Hong Kong ou em Shenzhen em alguns sítios, também na Europa dessa aparência que é levada... ou esse culto da imagem levada até às últimas consequências. Eu acho que isso é assustador e isso é desconfortável.

— *E de que forma é que isso se repercute na arquitectura dos dias de hoje em Portugal?*

JF- Eu acho que a repercussão em Portugal é sempre intermédia porque nós não somos ricos. Pelo contrário, o que eu diria em Portugal não é tanto essa ideia de uma arquitectura tomada pelo excesso do consumo, como podemos entender essa arquitectura iconográfica global.

O que me irrita em Portugal é a arquitectura com a retórica do não-consumo das imagens, e que na verdade é uma arquitectura altamente consumista de imagens. Portanto, o que me irrita, ou o meu desconforto é em relação a uma espécie de arquitectura que é totalmente consumista de imagens, só que está a meio gás. Só que está a tentar dizer, “nós não estamos interessados em imagens”, isto é branco, e é comprido, e é longo, e é escuro ou é cinzento, porque é uma coisa verdadeira é o modo como nós sentimos. Isso eu acho uma coisa pré-pós-moderna e é completamente incongruente e é uma retórica que eu acho que é insuportável.

[...] mas os arquitectos têm muito essa tentação, hoje ... muito, de estarem no negócio das imagens, mas dizerem que não estão, ou que são relutantes ou que não é importante, e isso é um

alçapão... porque se me encontrares um arquitecto que não está interessado nas imagens eu diria que se trata de um religioso ou de intelectual.

— *De que forma é que o videoclip pós-moderno se reescreve na cultura arquitectónica portuguesa contemporânea?*

JF- Acho que só residualmente. Estás falar do *videoclip*...

— *Do videoclip norte-americano, do consumo...*

JF- Não sei... acho que ainda está para acontecer essa repercussão. Acho que ainda está para acontecer, acho que a arquitectura portuguesa tem inicialmente uma visão muito messiânica, anti-fascista, de ser contra o regime e portanto ser muito modernista. De ser muito empenhada socialmente, depois tem esse momento de libertação do Eu nos anos 80 que corre melhor ou pior, que cria um certo estrondo mas também cria muitos anticorpos e muito medo, muita má consciência em relação a isso e depois, encontro no Souto Moura uma nova referência. Que não é o Siza e que é muito vigiada pelo próprio Souto Moura em relação ao negócio das imagens e o modo como ele vigia é colocando sempre a mesma imagem. É sempre a mesma imagem, a obra do Souto Moura, a não ser quando acontece, esses momentos de exaltação – que eu acho muito bonitos – que é quando as coisas divergem, distorcem.

Quando aparece uma coisa. E no discurso dele. O discurso dele, também é um discurso muito diferente da obra dele, mas as pessoas estão todas encantadas pela obra e nunca ouvem verdadeiramente falar.

E portanto, acho que isso tem dominado muito os últimos anos e, recentemente, eu acho que os arquitectos portugueses estão a tentar, muito legitimamente, entrar no negócio das imagens globais, porque a globalização é impiedosa na forma como diz : “tu tens de ser iconográfico desta maneira”.

Ou seja, a ideia iconográfica que até podia ser uma ideia bonita se fosse democrática, se pudesse ser uma iconografia árabe, ou africana, ou brasileira, ou portuguesa, mas a iconografia tende a ser, sejam sete modos de fazer arquitectura. E portanto, de alguma forma eu ainda acho que ainda está

para acontecer o momento onde os arquitectos portugueses, um pouco como acontece — e eu vou sempre por esta minha referência que acontece no pavilhão de Sevilha do Manuel Graça Dias e Egas João Vieira em 92. Onde eles fazem uma arquitectura global internacional, mas também é iconograficamente portuguesa.

É um exemplo já saído dos anos 80, mas que eu acho bonito e que eu acho que essa hipótese não está acabada, não está encerrada. A verdade é que hoje a iconografia global tem uma potência muito mais forte que os cinco pontos da arquitectura moderna. Os cinco pontos da arquitectura moderna, comparados com a força e com a voracidade da iconografia global, são uma brincadeira de crianças. E portanto, para sair desse espartilho, para sair dos pontos do Corbusier custou um bocadinho. Custou algumas décadas, sair dessa iconografia global que é depois reiterada em vários sites. É talvez um exercício mais difícil, mas suponho que possível.